MANUALE RAGIONATO

PER LA PARTE MECCANICA DELL'ARTE

DEL

RISTAURATORE DEI DIPINTI

DEL CONTE

GIOVANNI SECCO-SUARDO

UFFICIALE DELL'ORDINE MAURIZIANO

CONTIENE

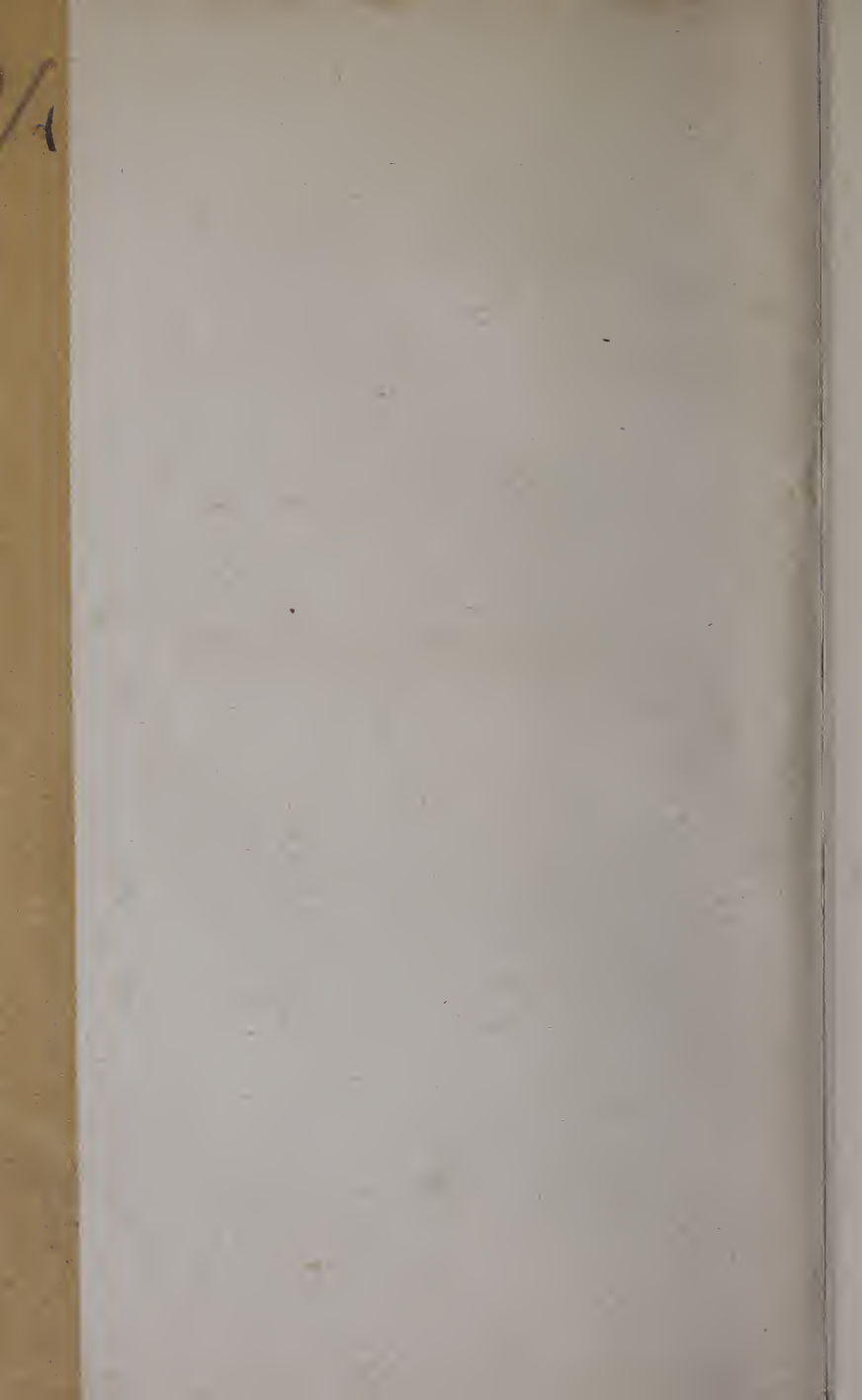
IL RISARCIMENTO DELLE TAVOLE E DELLE LAMINE
IL TRASPORTO DEI DIPINTI DALLA TELA, DALLE TAVOLE
E DAL MURO
E LA FODERATURA DELLE TELE DIPINTE

ED ILLUSTRATO

con sei tavole litografiche

MILANO

TIPOGRAFIA DI PIETRO AGNELLI

1866

IL RISTAURATORE DEI DIPINTI

Da veniam scriptis, quorum, non gloria nobis
Caussa; sed utilitas, officiumque fuit.

OVID.

MANUALE RAGIONATO

PER LA PARTE MECCANICA DELL'ARTE

DEL

RISTAURATORE DEI DIPINTI

DEL CONTE

GIOVANNI SECCO-SUARDO

UFFICIALE DELL'ORDINE MAURIZIANO

CONTIENE

IL RISARCIMENTO DELLE TAVOLE E DELLE LAMINE
IL TRASPORTO DEI DIPINTI DALLA TELA, DALLE TAVOLE
E DAL MURO
E LA FODERATURA DELLE TELE DIPINTE

MILANO

TIPOGRAFIA DI PIETRO AGNELLI

1866

Per norma del Lettore giova avvertire:

1.ª Che il presente manuale doveva esser pubblicato entro il novembre 1865, ma che, per effetto di inopinabili combinazioni, non potè uscire dai torchi prima della fine del maggio p. p.; e che poscia se ne ritardò lo spaccio non sembrando all'autore che un soggetto puramente artistico si addicesse ai tempi ed alle idee guerresche d'allora.

2.° Che gli Alunni stati nominati dal R. Governo per assistere alle lezioni date dall'autore in Firenze nella primavera dell'anno 1864 erano i signori:

Forni Ulisse ristauratore presso le RR. Gallerie di Firenze.
Franchi Ettore *idem* *idem*
Pezzati Pietro pittore e ristauratore in Firenze.
Tanagli Giuseppe legnajuolo in Firenze.
Padovani Francesco Pittore di Palermo.
Colombini Serapione ristauratore presso la R. Galleria di Parma.
Buccinelli ristauratore addetto alla R. Galleria di Torino.
Zanchi Antonio ebanista e foderatore di quadri in Bergamo.
Mancinelli e **Tancredi**, di Napoli, pensionati di pittura a Firenze, i quali non intervennero che a poche lezioni.

Ai quali alunni si aggiunsero, dietro loro domanda, i signori **Cambi Oreste** e **Gori Pietro**, entrambi pittori e ristauratori in Firenze.

All'Onorevole Signor Dottore

GIOVANNI MORELLI

DEPUTATO AL PARLAMENTO ITALIANO

Allorquando, col tuo mezzo, offeriva l'opera mia al R. Ministero della pubblica istruzione per ammaestrare gratuitamente nell'arte di trasportare gli antichi dipinti dalla tavola, dalla tela e dal muro, tutti quegli allievi, tolti dalle varie parti d'Italia, che mi venissero affidati, soggiunsi, te ne rammenterai certamente, essere mia intenzione di pubblicare per le stampe il manuale relativo a quella triplice operazione, ma desiderare al tempo stesso di poter prima dare dei pubblici saggi, ed istruire in essa degli uomini dabbene e capaci di degnamente esercitarla. Ed a ciò era mosso dalla brama di evitare il pericolo, che, venendo i miei insegnamenti afferrati subito da gente inetta, non avesse questa, col mal operare, a screditarli prima ancora che fossero

ben conosciuti dal pubblico. Ora adunque che i pubblici saggi furono sporti durante il corso delle lezioni teorico-pratiche da me date in Firenze, e che, essendo trascorso più che un anno dalla chiusura delle medesime (*a*), gli alunni che vi intervennero ebbero campo di prodursi da soli (*b*), non havvi più titolo per procrastinare l'adempimento della mia promessa, e per ciò la pongo ad effetto offerendo a Te questo mio lavoro in pegno di stima ed amicizia.

Ma nei mesi che precedettero le anzidette lezioni, ed in quelli che le susseguirono, ebbero luogo alcuni fatti ch'io non posso a meno di rammentarti, aggiungendovi alcune osservazioni.

(*a*) Quel corso fu chiuso il dì 20 giugno 1864.

(*b*) Da quest'epoca in poi, il solo allievo Zanchi Antonio di Bergamo, oltre moltissime foderature, taluna delle quali assai difficile, fra cui quella di un quadro di Girolamo dai Libri di proprietà della Galleria Nazionale di Londra, che in mille guise era stato malconcio ed impiastricciato, eseguì il trasporto di quattordici grandi dipinti dal muro, dodici dei quali per ordine del Municipio di Bologna e due della commissione conservatrice bergamasca, tre trasporti dalla tela ed otto dalla tavola, dei quali cinque assai grandi, cioè: un dipinto di Gaudenzio Ferrari appartenente alla chiesa parrocchiale di Bellaggio sul lago di Como, uno di Bernardino Lanino rappresentante il battesimo di N. S. ed altro di Francesco Francia, che raffigura l'anunciazione della B. V., entrambi di ragione della R. Pinacoteca di Milano, ed operati per conto del R. Governo, ed altri due per commissione del Municipio di Cremona. Degli altri allievi non conosco i dettagli.

Il più rimarchevole di questi fatti è la causa che mi venne intentata dai signori Brison Alessandro ristauratore, Brambilla Dottor Luigi professore di veterinaria, e Marzorati Luigi verniciatore e doratore. Tu conosci la polemica che fui costretto a sostenere in loro confronto col mezzo del Giornale la Lombardia dei giorni 3, 18, 22 e 23 aprile 1864, e sai per conseguenza che nella mia risposta dissi, fra le altre cose, aver già spiegata una azione provocatoria per obbligare i tre socii a far valere senza indugio quelle ragioni che si erano verso di me riservate nella loro protesta del 3 aprile. È inutile adunque che mi dilunghi sopra cose già note, e solo ti indicherò brevemente l'esito di quella contestazione.

Il signor Brison presentò una petizione da solo, con la quale, dopo aver premesso una istoria di fatto, che, quantunque modellata a suo modo, è per lui ben poco lusinghiera (*a*), procurava di dimostrare che, con l'aver io date pubbliche lezioni in Firenze, gli aveva arrecato un danno niente meno che di annue lire cinquantamila, e chiedeva per ciò, a titolo di compenso, la somma di duecentomila lire. Ma avendogli il mio legale, prima di procedere negli atti, dimostrato come le sue pretese

(*a*) Confessa spontaneamente d'avere appreso tutto dagli altri.

mancassero d'ogni appoggio alla legge, subito se ne persuase, e recedette da ogni pretensione, presentando analoga dichiarazione firmata anche dagli altri due. E con ciò tutto finì.

Diversa era la petizione dei signori Brambilla, e Marzorati, poichè in essa tutto lo sforzo era diretto a provare che le parole da essi usate nella accennata protesta inserta nella Lombardia non erano sufficienti a darmi il diritto di spiegare contro di loro una azione provocatoria, e che la pretesa loro era morale; conchiudendo però che, qualora venisse diversamente giudicato, essi si unirebbero al Brison.

Peccato che io non possa qui trascriverti per intiero quell'atto, onde farti vedere la delicatezza dei sentimenti, e la gentilezza dei modi coi quali è concepito ed esteso. Acciò per altro ne abbi almeno un'idea dirotti, che in esso vi sono asserzioni ed insinuazioni maligne anche contro la onoratezza del mio carattere — che io vi sono paragonato al corvo che vuol vestirsi delle penne del pavone, ed al giumento che dà un calcio alla secchia dopo aver bevuto — che vi son dichiarato usurpatore, ed a più riprese chiamato vanitoso, perchè difesi me e la mia proprietà dai loro attacchi, e ciò nel momento stesso in cui essi modestamente dichiarano che io appresi tutto da loro *senza aver saputo giammai aggiungere un jota ai loro artificii* — che si proferiscono pronti a prestar giuramento persino

onde sostenere, che allorquando io fui presentato al signor Brison, vale a dire parecchi anni prima che fossi da essi conosciuto, non aveva *alcuna nozione* dell' arte del ristauro, quasichè sia dato ad uom vivente, non solo il leggere nella mente altrui, ma lo scoprire ciò che vi era gran tempo prima che conoscesse quella persona.

Buon per me che, ad onta dei loro sforzi, sta sempre inconcusso il fatto a tutti noto, che io non mi valsi del Marzorati se non come d' un abile operaio esecutore delle mie ordinazioni, — che io ristaurava, e foderava quadri prima assai di conoscere il signor Brison — e che il signor professore Brambilla, sino dai primi tempi che mi conobbe, ricorse a me per alcune difficili foderature, per l' appianamento ed ingrandimento di una lamina, e pel ristauro di parecchi suoi quadri, operazioni alle quali di buon grado mi prestava, reputandolo amico mio. La qual cosa, volendosi ammettere che all' entrare nello studio Brison io mancassi d' ogni nozione risguardante il ristauro, riuscirebbe oltre modo per me onorifica, poichè ne risulterebbe, che in breve tempo, col solo metter piede in quello studio, avessi imparato più ancora di quel che vi si faceva, essendocchè il signor Brison nè fodera quadri, nè risarcisce lamine. E così pure che giammai mi sono vantato di cosa alcuna, ma che tuttavia mostrai di saper fare qualche cosa anche da solo, modificando, dopo

essermi staccato da essi, ampliando e perfezionando il mio sistema, del quale d'ora in avanti ognuno potrà giudicare con la scorta del manuale che ti offro.

Altro fatto che merita attenzione è il seguente: l'avvocato cavaliere P. A. Curti pubblica nel Politecnico del giugno 1864 una relazione da esso fatta all'Ateneo di Milano relativa al trasporto dalla tavola alla tela di un dipinto di Marco da Ogionno, proprietà della chiesa di S. Eufemia in questa città, eseguito dal signor Brison (ma con la costante cooperazione del nostro Zanchi, ciò, che in quella relazione non è detto) dalla quale risulta tutt'altro che aver io appreso dal signor Brison, ed in cui l'autore, non solo attribuisce a me gran parte di merito pei perfezionamenti introdotti in quel genere di lavoro, ma usa a mio riguardo modi e parole gentili tanto, che trovomi in debito di professargliene la mia gratitudine: e poi, alla pagina 563. vi aggiunge la seguente nota: *Una disgustosa polemica suscitatasi in questi ultimi giorni fra i due amici conte Suardo e pittore Brison avrebbe dato luogo ad una* **dichiarazione** *sottoscritta da quest'ultimo, e dai signori professore Brambilla Luigi, e Marzorati Luigi doratore, in cui il merito di tale suggerimento* (quello degli ingredienti atti ad attaccare il dipinto alla nuova imprimitura e quindi alla tela) *verrebbe* **recisamente vindicato** *al*

Marzorati. Nota susseguita da altra più breve, ma in corrispondenza ad essa.

A qual **dichiarazione** intende alludere l'autor di quella nota? Se a quella inserta nella Lombardia del 3 aprile 1864, unico atto firmato dai tre socii fra quelli resi di pubblica ragione, gli osservo, che, non solamente non è in essa **recisamente vindicato** al Marzorati alcun suggerimento, ma che non vi è nemmeno fatto il minimo cenno, sia esplicitamente, sia in modo indiretto, di suggerimento alcuno nè di ingredienti atti a qualsiasi uso, come ognuno può verificare leggendo la dichiarazione stessa: ed ove si riferisse a qualche altra dichiarazione privata e da me quindi non conosciuta, che per avventura avessero fatta i tre socii posteriormente alla polemica, rispondo francamente, che chiunque può bensì a suo talento stendere e firmare quante dichiarazioni gli piaccia, ed attribuire a se qualsiasi merito, ma che tali dichiarazioni, puramente unilaterali, non hanno alcun valore in confronto dei terzi che non vi presero parte; e che per ciò nessuno ha un ragionevole diritto di basare sopra di esse alcun giudizio, specialmente poi allorchè non furon rese pubbliche, e ponno tornare di pregiudizio ad alcuno. Per la qual cosa ritengo che quella nota manchi d'ogni ragione di esistere; nè so comprendere qual sia il laudevole scopo che ve la fece mettere, potendo essa, da chi lesse la

dichiarazione inserta nella Lombardia, cui sembra alludere, essere tacciata di falsità.

Del resto dichiaro formalmente che nessun suggerimento di tal genere mi venne dal Marzorati, il quale, non fece mai altro che eseguire quanto gli indicava. Aggiungo poi che se quel tale *perfezionamento*, del quale tanto si vantano i tre socii, fosse l'uso dell'aglio, oltrecchè questo pure venne da me suggerito, si accontenterebbero essi di ben poca cosa, poichè, dietro nuove esperienze io lo trovai sì poco vantaggioso, attesa la sua qualità igrometrica, che l'ho subito ripudiato, sostituendovi la inalterabile caseina, che tu stesso mi vedesti impiegare nel marzo 1864, prima cioè che i tre socii menassero tanto scalpore.

Ed altro fatto, che del pari a me sembra non debba essere sorpassato senza osservazione, è il modo diametralmente opposto di apprezzare la operazione del trasporto in sè stessa. Tu sai che l'Istituto Nazionale di Francia tenne in sì gran conto tale operazione, che *credette* (son sue parole) *rendere un importante servizio alle arti* dando pubblicità al rapporto dei commissari che sorvegliarono il trasporto dalla tavola alla tela del celebre dipinto di Raffaello, detto la Madonna di Foligno, che ora ammirasi nelle sale vaticane: sai che a Parigi, ove fu alquanto modificato il primitivo processo, se ne fa un manopolio; e conosci le mene dei tre socii milanesi per appropriarsi ogni merito dei perfeziona-

menti che qui gli vennero apportati, cose tutte, che, a parer mio, pongon fuori di dubbio la somma utilità di quella operazione. Or bene: il crederesti? Nel tempo stesso che a Milano io veniva chiamato in giudizio perchè aveva insegnato gratuitamente il metodo mio, a Firenze si muoveva una vera crociata contro il trasporto in massima, contro di me che mi era profferto ad insegnarne i metodi, del R. Ministero che aveva accolta la mia offerta, del marchese P. Feroni che, obbedendo agli ordini ricevuti, me ne fornì i mezzi, contro agli alunni che intervennero alle mie lezioni, a coloro che visitarono il laboratorio e viddero le operazioni, e quasi quasi contro chiunque ne intese parlare, gridando al vandalismo, al sacrilegio, perchè avevasi posto la mano sopra dipinti antichi. E poni mente, che quella crociata non fu l'effetto di una vera o supposta mala riuscita de' miei pubblici esperimenti, ma cosa premeditata ed avviata prima ancora che quegli sperimenti fosser condotti a termine, come indubbiamente si rileva da una corrispondenza da Firenze in data del 10 giugno 1864 alla Gazzetta di Torino, che stampolla solo il 15 stesso mese, nella quale n' è fatto cenno come di cosa già in corso (*a*). Giova

(*a*) In quella corrispondenza sono rimarcabili a questo proposito le seguenti parole: *Credo che quell' egregio signore esporrà pubblicamente il risultato de' suoi lunghi studii, e della sua esperienza, e sarà bene per chetare le*

chio quella operazione in tutti i suoi stadii, e vedesti e toccasti con mano i miracolosi suoi effetti sopra dipinti che parevano perduti, Tu potrai con la autorevole tua parola convertire qualche incredulo ostinato, mostrandogli eziandio, ove ciò occorra, quelli di tua proprietà con tanta precisione operati dallo Zanchi.

Perdonami la lunga noia, ed abbimi sempre per

Milano, il 30 *agosto* 1865.

Tuo affezionatissimo amico

GIOVANNI SECCO-SUARDO.

PREFAZIONE

Scire aliquid laus est: culpa est nil discere velle:

Teophilus.

Già da molti anni io attendeva a raccogliere e coordinare materiali, e ad istituire esperienze per comporre un completo manuale ragionato dell'arte del ristauratore, ed aveva già dato mano alla sua compilazione allorchè, nel 1851, surse una combinazione a farmi sospendere il mio lavoro. Avendolo però ripreso in quest'anno, ed essendo consigliato da parecchi riflessi a sollecitare possibilmente la pnbblicazione di quella parte che tratta dei vari generi di trasporto degli antichi dipinti, mi parve ben fatto aggiungervi anche ciò che si riferisce al risarcimento delle tavole ed alla foderatura delle tele dipinte, riunendo così in un solo volume tutto quello che può dirsi parte meccanica dell'arte, la quale ha un carattere suo proprio, parte trascuratissima, anzi quasi affatto ignorata fra noi, benchè di grandissima importanza, la conoscenza della quale è una necessità che ogni giorno diviene più imperiosa ed ur-

gente. In tal guisa l'opera che ora offro al pubblico riesce, nel suo genere, completa, ned ha quindi bisogno d'altre aggiunte. Ciò non di meno, non avendo ancora smessa la speranza di poter un giorno riuscire a condurre a termine l'opera nel modo che da principio aveva ideato, (*a*) nello stendere ciò che forma il presente volume, ebbi cura di disporre le cose in modo che, qualora i miei voti venissero esauditi, possa questo volume collegarsi col rimanente, e concorrere a rendere compiuto il mio lavoro.

Non credasi per altro che con questo dire io

(*a*) Il mio primo divisamento era quello di stendere un manuale completo dell'arte del ristauratore, che abbracciasse tutto ciò che all'arte stessa si riferisce. Esso doveva constare di due volumi, il primo dei quali contenesse, all'incirca, ciò che riunii nel presente, ed il secondo tutto quello che risguarda il pulimento, le vernici, i colori, la tavolozza speciale del ristauratore, ciò che dicesi propriamente ristauro, vale a dire l'opera del penello e tutte quelle minute pratiche che son necessarie per dare alle parti nuove l'aspetto d'antiche, tenuto conto delle varie epoche e scuole, e degli svariati generi di pittura. Ma, perchè perdei molto tempo (dal 1851 al 1855) e trovomi innoltrato negli anni, ed avendo per ciò ragion di temere che i miei voti non possano essere esauditi, sono lieto di poter offerire ai miei compatrioti quella parte almeno che è di una utilità più palese ed urgente, tanto più che, nel decorso di essa, procurai d'innestarvi incidentalmente taluna delle nozioni più importanti che spetterebbero ad altre parti dell'opera.

intenda vantarmi di produrre un' opera perfetta, che a tanto non giungono le mie forze. Anzi probabilmente mi sarei astenuto dallo scendere in un arringo tanto arrischiato se l' arte del ristauro fosse stata presa dagli altri in quella considerazione che merita, ma non potei resistere a vedere quasi totalmente obliata un' arte, mercè della quale unicamente si ponno far rivivere e tramandare alla posterità tanti capolavori, che il tempo, la incuria e la mano barbara dell' uomo hanno spinti all' orlo del precipizio. Ecco dunque il motivo che mi mosse: il silenzio altrui. Oh! se coloro che la esercitarono con coscienza e con sufficiente corredo di cognizioni, invece di starsene muti, avessero pubblicato i loro sistemi, le loro osservazioni: se quest' arte fosse stata per tempo studiata e posta in luce, la mano dell' ignoranza non sarebbe venuta in sì valido aiuto alla falce del tempo, e noi ci rallegreremmo ancora alla vista di tante opere stupende della pittura, che ora sono irrimediabilmente perdute. Ma fatalmente, non ostante un sì luttuoso spettacolo, ed una sì palese necessità di porvi riparo, nessuno, per quanto io sappia, si occupò seriamente a scrivere intorno all' arte del ristauro, quando eccettuar non si voglia l' opuscolo stampato in Parigi nel 1851 dal signor Horsin Déon, (*a*) dal quale pure ben poco utile può

(*a*) *De la conservation et de la restauration des tableaux par Horsin Déon Paris, 1851.*

ricavare chi intende dedicarsi all'arte del ristauro, essendo costantemente empirico, privo d'ordine ed eccessivamente ristretto ove se ne levino le biografie, le invettive contro gli italiani ed altre consimili inutilissime digressioni, dall'autore forse introdotte allo scopo d'ingrossare alquanto il volume. Tutti gli altri che parlarono del ristauro nol fecero che per incidente ed in brevissime parole. Persino il signor De Montabert (*a*) che impiegò sette grossi volumi nel suo Trattato della pittura, non dedicò al ristauro che un solo paragrafo di poche facciate.

Scopo adunque dal mio lavoro non è di dare un'opera compita, ma unicamente di alzare il primo lembo di quel velo fatale, che fino ed ora mantenne nel buio la nobil'arte, e porgere a chi vi si voglia dedicare una guida per dirigere le proprie ricerche. Fatto in tal modo il primo passo, la necessità di svolgere meglio l'argomento, di riempiere le lacune, di emendarne i difetti e correggerne gli errori risulterà chiara; e mi rallegra la speranza, che altri, ben più valenti di me, sorgeranno a compire l'opera da me, con la sola scorta del buon volere, incominciata.

—

(*a*) *Traité complet de la Peinture par M. P. de Montabert. Paris, 1829.*

DEL RESTAURO IN GENERALE.

L'arte del restaurare i quadri, d'origine tutta italiana, e sorta in Venezia, ove quel governo, gelosissimo delle patrie glorie, pensò, col mezzo della medesima, a riparare ai guasti cui toccato avevano parecchi dei capi d'opera di quella famosissima scuola, non solo non fece quei progressi che dalla sua importanza pareva dovessero aspettarsi, ma rimase nella infanzia sin quasi ai giorni nostri.

All'epoca del suo nascimento bene ancora non si conoscevano gli effetti della alterazione cagionata dal tempo in sui dipinti all'olio, dappoichè da poco introdotte si erano le imprimiture ad olio, che ne sono la principal cagione, e più ancora le colorate. Quindi i valenti uomini impiegati della Veneta Repubblica adoperarono nel ristaurare le pratiche medesime usate nel dipingere. Ed in progresso di tempo, o vi si applicarono uomini di merito, e questi erano pittori, i quali battevano la via de' predecessori senza curarsi di cercar sistemi più oportuni onde evitare gli inconvenienti prodotti dal

astratte, e nelle teorie generali per modo tale, che ben di rado le cognizioni loro poterono avere un'utile applicazione; oppure da artisti, talora anche valenti, i quali invece mancavano delle neeessarie cognizioni scientifiche per far sì che l' arte da essi protetta avesse da razionalmente procedere. E a compir l'opera si aggiunse eziandio la fatal combinazione, che nessuno dei pratici pensò mai a pubblicare nemmeno quel tanto che risultato gli era dal caso o dalle sue esperienze, quali che si fossero. La qual cosa due mali gravissimi ha cagionato, cioè il togliere qualunque punto d'appoggio a chi avesse voluto occuparsene, ed il mantenere per conseguenza il fatal sistema dei segreti, di maniera che il meschino, che esercitar voleva l'arte del ristauro, per istruirsi in qualche guisa, era costretto andar accattando qua e là nozioni isolate, e formarsi in sì disagiata maniera una specie di mosaico, non di cognizioni, ma di ricette e di segreti, sempre empirici, spesso in contraddizione l'uno con l'altro, senza un nesso che li collegasse e senza una guida che giovar gli potesse a discernere la verità ed a compire le infinite lacune che indispensabilmente vi rimanevano, poichè d'ordinario una ricetta non era applicabile che tassativamente a quel tale o tal'altro caso.

Tale difficoltà somma di apprendere un' arte caduta già nel disprezzo fu la cagione per la quale

gli uomini coscienziosi e d'ingegno provavano una specie di ripugnanza a dedicarvisi, talmentechè ben pochi furono e sono ancora oggidì quelli che veracemente chiamar si possono ristauratori; e quella fu all'incontro che portò a dedicarsi al ristauro una schiera d'ignoranti prosuntuosi, i quali, per mancanza di cognizioni, e spesso anche di onestà, fecero e fanno man bassa sui più insigni capolavori della pittura, con tutta la massima tranquillità ed indifferenza.

L'arte del ristauro non la è cosa che indovinar si possa, ma esige, oltre le naturali disposizioni, un corredo di cognizioni fondamentali che fa duopo procacciarsi prima di esercitarla, la mancanza delle quali è sempre stata la cagione di tanti guai. Essa dividesi in tre parti principali, cioè: 1° la meccanica, la quale comprende ciò che i francesi chiamano *parquetage*, vale a dire il risarcimento delle tavole ecc., la foderatura dei quadri, ed il trasporto dei dipinti dalla tavola, dalla tela, e dal muro; 2° la chimica, che si riferisce alla fabbricazione delle vernici ecc., ed a tutto quello che ha rapporto specialmente al pulimento; 3° l'artistica, che riguarda le cognizioni e la scelta dei colori opportuni pel ristauro ecc., e le pratiche speciali per tutto ciò che ha relazione all'opera del pittore. Per ognuna delle quali occorrono attitudini e cognizioni speciali, perocchè ciascheduna di esse presenta delle partico-

lari difficoltà, ed anche, segnatamente poi le due prime, dei pericoli, spesse fiate gravissimi.

Ella è poi cosa singolare, che, mentre il sistema di dipingere all'olio viene da tutti, ed a ragione, ritenuto per il più solido, l'arte del ristauro venga alimentata quasi per intiero da' dipinti all'olio, essendochè la massima parte di essi abbisogna di ristauro. La quel cosa per altro non si deve attribuire al sistema in sè stesso, bensì alle cattive imprimiture, all'uso di vernici che acquistan colore, e sopratutto all'imperizia di coloro che pretesero di pulire o ravvivare i dipinti, ed alla barbara usanza, pressochè generale nei tempi addietro, di ridipingere all'olio quasi per intiero i quadri che avessero sofferto anche dei piccoli guasti. I quali ridipinti, benchè fatti talora da mano maestra, divennero col tempo altrettante macchie insopportabili, attesa la diversità della tinta e di quella liscezza e durezza che ha del vitreo, la quale, artisticamente parlando, dicesi **smalto**, che acquistarono in confronto all'opera originale.

Nè credasi che il bisogno di abili ristauratori abbia a cessar sì presto, giacchè non manca anche oggidì una turba di sedicenti ristauratori, i quali, spacciando un'arte che punto non conoscono, ingannano gli inesperti commettenti ridonando ai loro dipinti un brio il più delle volte inopportuno e sempre fatale per i pessimi sistemi da essi adoperati, e si

fanno pagare ad alto prezzo quell'opera che ad altro non servì, se non a diminuire grandemente il valore dei capi ad essi affidati. Il qual disordine potrà forse diminuire alquanto in seguito alla diffusione di cognizioni certe e positive, ma cessare non mai, poichè sempre vi sarannno commettenti inesperti e trascurati che affideranno i loro artistici tesori a gente che non conoscono, o che preferiranno avventurar l'opera per risparmiar poco denaro; come vi saran pur sempre degli ignoranti prosuntuosi, inetti a ben apprendere ed operare, o trascurati e sdegnosi di attingere a fonti altrui, i quali non di meno vorranno esercitar l'arte per sola avidità di guadagno, supplendo con la impostura alla mancanza di abilità.

Due qualità di guasti convien distinguere nei dipinti in generale, cioè l'alterazione naturale ed indipendente dalla solidità materiale, e l'alterazione materiale, che deriva dalla mancanza di solidità e robustezza. L'alterazione naturale talvolta è accidentale, ed allora è suscettibile di rimedio: tal altra deriva dalla natura stessa delle cose, ed allora è irrimediabile. La materiale invece quasi sempre può essere riparata.

I colori di un dipinto si alterano o per l'effetto della luce, che distrugge e fa svanire alcune tinte ed altre ne varia, od a cagione delle sostanze sulle quali i colori furono applicati o che ai medesimi vennero sovrapposte. Le quali sostanze, talora per

effetto della luce, dell'aria, e più spesso delle esalazioni, tal altra pel contatto con alcuni colori, danno luogo a delle combinazioni chimiche, alcune delle quali producono alterazioni di tinte, ed altre importano coloramento impensato.

Le tinte svanite o distrutte dall'azion della luce si ponno dir perdute, nè più v' ha modo di richiamarle. E così pure le tinte alterate, ingiallite, annerite ecc., quando ciò provenga dall'aria o dalle esalazioni, oppure dalla imprimitura cui furono affidate, ben di rado ed imperfettamente si può richiamarle al primitivo loro valore; mentre invece allorchè tali alterazioni provengono dalla supperposizione di inopportune sostanze, ordinariamente sono riparabili.

Quindi in generale riparabili sono dal più al meno tutti quei guasti che direbbbersi meccanici o materiali, come fenditure, lacerazioni, sollevamento di colore per qualsiasi causa, e simili, non meno che quelli derivanti dalla soprapposizione accidentale od artificiale d'inopportune sostanze, come cattive vernici, colle, albumina, sudiciume, affumicazioni, sostanze untuose ecc., mentre invece generalmente parlando, sono irrimediabili le alterazioni prodotte dalle chimiche combinazioni avvenute fra i colori della tavolozza e le sostanze di cui sono composte le imprimiture, ed inoltre quelle alterazioni od annerimenti, che, provengono dai cattivi metodi adoperati dall'artista nell'eseguire l'opera sua.

Avvertasi però che per irreparabili intender devesi senza il soccorso del pennello, il quale, bene e prudentemente dal ristauratore impiegato, può spesso diminuire, e talvolta anche togliere onninamente, lo smarrimento di alcune tinte e l' alterazione di altre, semprechè trattisi, non dell' intiero dipinto, ma solo di alcune parti di esso.

Procedendo quindi su queste basi, procurerò di distinguere e presentare tutte le accennate diversità con quell' ordine e quella chiarezza che le mie forze mi consentiranno, additando in pari tempo que' metodi che più acconci io reputo ad ottenere che un ristauro qualunque riesca possibilmente perfetto.

IDEA DEL PERFETTO RISTAURATORE.

Prima d'intrapprendere la spiegazione delle operazioni che appartengono all'arte del ristauro reputo opportuno dir qualche cosa intorno alla persona del ristauratore, alle qualità che aver deve, ed a suoi doveri, il che gioverà forse a distinguerlo dai falsi ristauratori ed a farlo maggiormente apprezzare ed onorare.

Il signor Horsin Déon, nel suo libro della conservazione e ristaurazione dei quadri, distingue tre qualità di restauratori, cioè: 1° il ristauratore propriamente detto, vale a dire quegli che ristaura con travaglio paziente e circospetto: 2° quello che dagli italiani chiamasi *ristaurator di quadri di fabbrica:* 3° colui che, sfornito de' principii dell' arte, racconcia in qualche guisa i quadri pel piccolo commercio; e dice che l' amatore ed il mercatante ponno utilizzarli a vicenda, purchè assegnino a ciascheduno quell' opera che meglio al suo talento si addice. Io per altro non divido tale opinione, e se ammetto che alle volte, ove trattisi di quadri di semplice de-

corazione e privi di merito artistico, si possa facilitare ad affidarli anche a gente meno esperta onde ottenere un risparmio di spesa, non concederò giammai a costoro il titolo di veri ristauratori. Amerei poi di sapere chi sieno quei *ristauratori di quadri di fabbrica*, citati dall'autor francese, e che io non conobbi giammai. Conosco bensì molti fabbricatori di quadri: ma questi altro non sono in realtà che copisti, o servili imitatori di un tale, o tal altro autore, i quali, procurando, con vari metodi, di dare alle opere loro l'apparenza d'antico, tendono ad ingannare il prossimo, e gli oltremontani specialmente, facendo loro comperare delle falsificazioni in luogo di originali. Nel qual numero ve n' ha taluni di tale abilità da ingannare, non solamente i meno esperti, ma, qualche volta, anche i più oculati. Ognun vede adunque che l'arte loro non ha nulla a che fare col ristauro, costituendo essa un ramo speciale della pittura, abbenchè molti dei più abili contraffatori appartengano alla classe de' ristauratori, essendochè la conoscenza delle pratiche del ristauro facilita di molto l'arte di mascherare l'opera della lor mano.

Da ciò che dissi, parlando del ristauro in generale, potrà di leggieri comprendersi che il perfetto ristauratore debb' essere un uomo dotato di un numero non comune di cognizioni, e che aver deve disposizioni speciali per tutti i rami nei quali divi-

desi l'arte sua. Egli è vero che ragionevolmente non si potrà esigere che tante operazioni di natura sì disparata sieno tutte eseguite personalmente da lui, ma si ha per altro tutto il diritto di pretendere che tutte sieno da lui dirette. Per il che è indispensabile che tutte a fondo le conosca.

Nè potrebbe essere diversamente. Colui, che ha un dipinto di qualsivoglia genere bisognevole di ristauro, non può nè deve rivolgersi ad altri che a lui, ed egli è imprescindibilmente garante anche per gli altri. Se così non fosse, nessun di quelli che vi poser mano ammetterebbe di essere l'autore degli sbagli o delle negligenze cui fosse incorso, ognuno ne riverserebbe la colpa sull'altro, ed il povero committente non saprebbe nemmeno a chi imputare la rovina del proprio quadro nel caso che ciò accadesse, caso assai facile a succedere, ove non vi sia responsabilità. Oltre di che, quando il ristauratore non conosca almeno teoricamente tutte le possibili operazioni, come sapere se un'opera sia o non sia suscettibile e meritevole di ristauro, come conoscere se il risarcitore, il foderatore ecc., abbia lodevolmente o no eseguita l'operazione statagli commessa?

Il vero e perfetto ristauratore deve inoltre essere onesto, moderato, circospetto, sincero, amante dell'arte che esercita, non meno che del proprio onore. Deve avere attitudine alla meccanica, conoscere i

principii della chimica, specialmente in ciò che può aver relazione ai colori ed alle operazioni del pulimento, esser dotato di una diligenza e pazienza a tutta prova, e finalmente essere pittore in tutta la estensione del termine, e versato nelle pratiche tutte del dipingere.

L'onestà, dote necessaria a tutti, lo è in modo speciale al ristauratore. Siccome l'arte che egli professa è di sua natura difficile, non solamente da esercitarsi, ma ben anche da comprendersi, così ne deriva che assai pochi fra i commettenti sono in grado di ben conoscere e valutare i pregi od i diffetti della eseguita operazione. Il ristauratore quindi, con la sua onestà, sopperir deve alla mancanza loro. Per ciò, in qualunque caso, egli non deve giammai trascurare diligenza alcuna affinchè l'opera sua riesca perfetta, avendo ognora presenti, non le cognizioni altrui, ma il suo dovere ed il proprio onore.

Ed a quel modo che approffittar non deve della inscienza altrui per negligentare le proprie operazioni, deve per gli stessi riguardi di onestà e delicatezza guardarsi ben bene dall'approffittarne per elevare i prezzi del suo lavoro. L'uomo onesto non deve guardare in viso a chicchessia, nè pretendere dall'inesperto un obolo più che dal pratico.

Ma se all'artista onesto è vietato di elevare i prezzi dell'opera sua oltre i limiti della modera-

zione, non gli è nemmeno lecito di abbassarli al disotto dei limiti stessi. Per ciò non deve ricevere commissioni a prezzi troppo depressi per non avvilir sè e l'arte sua, onde non pregiudicare i suoi confratelli, ed ancora per non esporsi alla tentazione di trascurare l'opera per risparmiar tempo e fatica. Per la qual cosa lo esorto a non stabilire i prezzi prima d'intrapprendere il lavoro, essendochè non rare volte accade di prendere dei grossi granchi, sia in più sia in meno, nel giudicare dell'importanza di un ristauro e del necessario tempo a degnamente condurlo.

Se però accadesse ch' egli abbia convenuto un prezzo, e che questo risulti inferiore, anche di molto, al lavoro che si verificò occorrere, si guardi bene dal trascurare o negligentare l'operazione; ma vi ponga tutto quello studio e quella accuratezza che vi porrebbe se il prezzo stabilito fosse lauto; e si accerti che, in tal guisa operando, il buon nome che si procaccerà lo ricompenserà a mille doppi di quel tempo che in apparenza spendeva senza compenso. Il vero artista non deve giammai permettere che un' opera esca dal suo studio se non perfetta, il che è richiesto dal suo interesse, non meno che dall'onor suo.

Anche la circospezione e la sincerità sono doti indispensabili al perfetto ristauratore. Bene spesso succede che sieno recate al suo studio opere le quali

soffersero grandi avarie, ed altre che non meritano le cure di un conscienzioso ristauro. La circospezione gli ordina adunque di mantenere il più rigoroso segreto riguardo alle prime, per non iscreditarle, avvegnachè un quadro è simile ad una zitella il cui onore può essere offuscato da una sola parola; e la sincerità gl'impone di chiarire le altre. Se egli dissimulasse la mancanza di pregi in tali opere commetterebbe una specie di frode, adescando l'inesperto proprietario delle medesime a spender dieci nel ristauro di un'opera, che dopo non ne varrà cinque. E se tentasse una transazione, trascurando il ristauro per diminuirne il prezzo, porrebbe a cimento la propria riputazione. Chi esamina con occhio intelligente una operazione non si cura di conoscerne le peculiari circostanze, ma, senz'altro indagare, la loda se bene, la sprezza se male eseguita.

Nè meno importante d'ogni altra cosa è il caldo amore per l'arte sua. L'arte del ristauro è fra le più ingrate che dar si possano. Per riuscirvi è mestieri fare ad essa i più grandi sacrificii; e quando il ristauratore, a forza di acume e di fatiche, giunse a toccar la meta producendo un' opera assolutamente perfetta, non solamente non gli è permesso vantarsene, ma gli è tolto perfino il conforto di veder l'opera sua coronata dal plauso universale. Chè la discrezione gli vieta di vantarsi delle proprie operazioni per non iscreditare i quadri cui furono fatte,

e la eccellenza stessa del suo lavoro impedisce che sia compreso e degnamente apprezzato dalla massima parte dei riguardanti, atteso quell'assioma che **il miglior ristauro è quello che meno si scorge.**

Fra i molti sacrifizii, che il vero ristauratore far deve all'arte sua, uno dei più segnalati è quello di rinunciare ad ogni altra idea per abbandonarsi esclusivamente alla nuova arte, affine di poter giungere a dimenticare affatto le proprie tendenze ed uniformarsi strettamente agli svariatissimi stili degli infiniti autori, de' quali deve riparar le opere. Come poter vincere quella forza d'abitudine, che vincola il pittore a segno tale da potersi distinguere, non pur l'epoca e la scuola, ma persino la mano, anche nelle copie da altri autori da lui eseguite: come potere, senza abbandonare intieramente il far da solo, divenire un Proteo sì moltiforme da balzare a piè pari dallo stecchito Cimabue al facilissimo Rubens, dal purissimo Perugino all'ammanierato e bizzarro Tiepolo, dal lezioso Dolci al terribile Caravaggio?

Ma io comprendo benissimo che queste mie parole debbono riuscir poco gradite ad un gran numero di pittori, i quali, nei momenti di tregua, pretendono di esercitare il ristauro come un'appendice della pittura. Mi duole l'animo a doverlo dichiarare, ma costoro sono al tempo stesso ingannati ed

ingannatori, illudendo sè stessi, e tradendo coloro che ad essi si affidano.

Benchè in apparenza similissime, benchè a quella del ristauro sia indispensabile il sussidio della pittura, pure queste due arti sono diversissime fra di loro, ed è quasi impossibile che colui, il quale esercita continuamente la pittura, benchè istrutto nelle pratiche del ristauro, possa ad un tratto abbandonar quelle cui è abituato per abbracciar le altre e strettamente ad esse attenersi.

Il pittore, libero, indipendente nel suo modo di operare, non può adattarsi a quelle stentatezze e minuzie che sono indispensabili nel ristauro. Esso aborre naturalmente da tutte quelle lordure e piccoli guasti, che male si addirebbero alle opere sue. Quindi, di solito, pulisce troppo i dipinti, (quand'anche non li scortichi, ciò che gli accade assai sovente) affine di dare al vecchio dipinto una cert'aria di nuovità che più si addice al suo gusto ed alle proprie abitudini, allegando che mediante il ristauro si deve ridurre il dipinto possibilmente allo stato nel quale era in origine, ma in realtà non rare volte operando in tal guisa per evitare le assai maggiori noie che esige un moderato pulimento in confronto ad un completo. Poscia vi lavora con franchezza e libertà, abbandonandosi al genio proprio e poco curandosi dello stile dell'autore antico, che per mancanza d'abitudine spesso non comprende quanto è

necessario. Copre senza necessità, e rifà di nuovo i pezzi guasti invece di rappezzarli, il che lo porta a dover ritoccare e velare anche il rimanente per armonizzarlo alla meglio con le parti nuovamente fatte, alterando l'intonazione originale, e formando in tal guisa una specie di dipinto neutro, cui tolse il carattere del primitivo autore, senz'essere riuscito ad imprimervi il proprio. E per compir l'opera non cura la esattezza degli stucchi, i quali presentano una saperficie e levigatura diversa dal rimanente, e generalmente vi lavora con i medesimi colori macinati con l'olio comune, i quali per ciò in breve tempo si alterano, si stonano e producono il peggior disaccordo che dir si possa.

Ad alcuni sembrerà forse esagerato questo quadro, eppure non è che la semplice verità, non per intiero esposta. Più volte mi toccò vedere quadri sciupati a questo modo da pittori di primo ordine sì antichi che moderni: immagini poi il lettore che cosa debba avvenire di quelli malmenati da pittori dozzinali, che sono i più!

Nè potrebbe essere altrimenti, poichè l'abitudine che ha il pittore, qualunque egli sia, d'aver continuamente sott'occhio opere nuove, gli toglie la suscettibilità di distinguere quelle minutezze che caratterizzano i vecchi dipinti, e che per ciò denno essere rispettate ed imitate ne' pezzi nuovi.

Questa forza d'abitudine, che altera in certa guisa

la facoltà visiva, è quella, a mio credere, che fa sì, che i grandi conoscitori di quadri antichi si riscontrino più facilmente nelle classi dei ristauratori e degli amatori, che non in quella dei pittori.

Come ho accennato, il bravo ristauratore viene necessariamente ricercato del suo giudizio non solamente intorno ad opere che intenderebbesi di far riparare, ma ancora intorno ad altre, delle quali non si conosce il vero merito. Egli quindi dev'essere schietto e sincero con i proprietarii, guardingo e riservato con gli altri; ed affichè nessun dubbio correr possa sulle sue parole e sul suo carattere dovrebbe astenersi dal commerciare. Questo è un nuovo sagrificio che la esigente arte reclama dal suo esercente, ed al quale sarebbe pur forza che si sottomettesse chi aspira a riuscir perfetto. Il possessore d'opere sconosciute non può viver tranquillo pienamente sulla dichiarazione di chi commercia in simil genere, a motivo dei grandi abusi che fatalmente accadono in tale argomento, per lo che i suoi giudizi potrebbero riuscir sospetti. La qual cosa tornerebbegli non solamente di disdoro, ma di danno ancora, a cagione delle dicerie che ne potrebbero derivare, le quali, benchè infondate, pregiudicano sempre, e tendono ad allontanare la gente timorosa, che in fatto di quadri costituisce il numero massimo.

Dissi che il ristauratore deve aver attitudine alla meccanica. Per convincersi di ciò basta riflettere

ch' egli deve indicare al risarcitore ed al foderatore quale sia la operazione che meglio convenga ad ogni singolo caso e giudicarla dopo fatta; e ridurre con vari mezzi, il più delle volte meccanici, i pezzi nuovi all' apparenza d' antichi, in perfetta relazione alle parti originali.

E così pure la conoscenza dei principii della chimica io la riputo indispensabile al perfetto ristauratore, acciò abbia una guida certa nelle molte operazioni che nella chimica hanno le loro basi. Che cosa sono per la massima parte que' tanti segreti spacciati dagli empirici ristauratori? Altro che ripetizioni del medesimo principio sminuzzato in tante parti, ed esposto sotto altrettanti aspetti, diversi in apparenza, identici in sostanza, e di ciaschedun dei quali si è fatto un separato specifico. La potassa e la soda, a cagion d' esempio, sotto quante forme non vengono adoperate dai ristauratori d' oggidì, senza che la massima parte di essi se ne avvegga? La qual moltitudine di enti immaginarii cagiona una confusione grandissima e pone del continuo l' operatore nella incertezza e nell' imbarazzo, laddove colui che conosce i principii stabili della chimica non ravvisa in ciaschedun caso, tutt'al più, che il bisogno di piccole modificazioni richieste dalle peculiari circostanze. Ed ove occorra di variare, chi conosce la chimica non tarda a ravvisare le sostanze più atte, ed i modi più opportuni al bisogno, e sa evitare tutto

ciò che nuocer potrebbe, mentre l'insciente, che non sa rendere conto a sè stesso dei fenomeni che ha sotto agli occhi, si confonde, tentenna, perde tempo, e talvolta impiega mezzi totalmente opposti ai bisogni.

Altre qualità indispensabili al ristauratore sono la diligenza e la pazienza. Dissi or ora che la massima parte dei segreti si riduce ad un sol principio, le quali parole si riferiscono principalmente al pulimento. Perchè dunque tante e tante opere furon sì malconcie da chi pretese pulirle? Non già per le sostanze che adoperarono, ma pel modo con cui furono impiegate. La potassa, a modo d'esempio, e l'alcool sono le sostanze che cagionarono i maggiori danni, eppure sono quelle che dal valente ristauratore sono usate nella massima parte dei casi per pulire, senza che gli cagionino danno alcuno. E come ciò? Perchè l'inesperto, il negligente, l'impaziente se ne serve senza le debite cautele ed i necessarii riguardi, ed ordinariamente in dosi eccessive per affrettar l'operazione, mentre il diligente ristauratore le usa con quella parsimonia e circospezione, che lo pongono al sicuro da ogni guasto. A scorticare un quadro con gli alcali bastano pochi secondi: a pulirlo completamente senza cagionargli un guasto assoluto potrà occorrere un paio d'ore: a pulirlo moderatamente, senza pericolo d'intaccarne le velature e di toglierli quella specie di patina

preziosissima, che è il frutto degli anni ed il caratteristico della antichità ed originalità, non basta un giorno.

Ecco i frutti della fretta, e quelli della pazienza: la prima sciupa, la seconda conserva. E se ciò sta riguardo al pulire, altrettanto dicasi rispetto al rimettere. Il chiudere un foro con lo stucco non importa che pochi minuti, il ridurre quello stucco al preciso livello ed al grado stesso di levigatura o ruvidezza del rimanente esige un tempo ed una pazienza grandissima, dovendosi talora ripetere l'operazione fin quattro o cinque volte. Come pure, pochissimo tempo importa il solo rifare un pezzo, moltissimo invece il ridurlo poscia all' apparenza d' antico. Ed allorquando il male consiste in piccoli guasti, mentre il rifare il pezzo per intiero non esigerà che poche ore, il rimendarne le sdrusciture e l'otturarne tutti i forellini, talvolta minutissimi, senza oltrepassare e coprire la parte conservata, può importare il lavoro di più giorni ed anche settimane.

Che poi il perfetto ristauratore debba essere pittore in tutta la estension del termine e versato in tutte le pratiche dell'arte, non fa d'uopo di spender parole per dimostrarlo. Come rimettere dei pezzi, talvolta anche importantissimi, in un quadro che subì grandi avarie, e rimetterli in modo che talmente si accordi col rimanente da non poterli distinguere, senza esser vero pittore? Come ristaurare

quadri dipinti con sistemi diversissimi, all'olio, a tempera, a colla, alla miniatura ecc. senza conoscere perfettamente tutto ciò che ad ogni singolo sistema ha relazione? Un pittoruccio munito di molta diligenza potrà riuscire a restaurare discretamente un quadretto di genere, od anche uno di figura quando i guasti sieno piccoli: ma se trattasi di rimettere un piede, una mano, una testa, massime in un quadro di grandi dimensioni; e più ancora se di tocco risoluto, o di finissimo dettaglio, allora diventa indispensabile la mano del valente artista.

E siccome è cosa rara molto il trovare un uomo d'ingegno sì versatile da poter eseguire con eguale facilità i pezzi di gran tocco e quei di somma fusione; gli oggetti di genere, come attrezzi, fiori, animali e simili; la prospettiva, il paese ecc., così amerei che il nostro ristauratore fosse così modesto da non assumersi il ristauro di quelle opere, nel di cui genere vede di non poter ben riuscire, oppure che avesse a sua disposizione dei buoni aiuti, abili in quei generi nei quali esso non è valente, onde alla evenienza del caso, poter approfittare delle abilità loro affinchè l'opera ad esso affidata riesca perfetta. Il massimo dei pittori, l'immortale Urbinate, non faceva forse eseguire da Giovanni da Udine gli accessorii de' suoi quadri?

Tale è il modello del vero e perfetto ristauratore quale io lo desidero, e quale mi pare esser dovrebbe.

Ma se l'essere perfettamente tale fosse per riuscire impossibile ad alcuno, procuri esso almeno di avvicinarvisi più che può, non trascurando giammai cosa alcuna che abbia relazione alla onestà, alla discrezione, ed alla diligenza.

—

CAPITOLO I.

DEL RISARCIMENTO (a)

Avvertenze preliminari.

§ 1. Il risarcimento e la foderatura sono, fra le molte parti dell'arte del ristauro, le più strettamente meccaniche; e, mentre la prima è destinata a riparare i guasti materiali sorvenuti alle tavole od alle lamine metalliche state dipinte, senza punto occuparsi di ciò che ha relazione alle altre parti più elevate dell'arte stessa, alla seconda spetta altrettanto relativamente alle tele. Da queste dunque, che sono le meno nobili noi incominceremo per progredir poi gradatamente, e terminare con la più elevata di tutte, quella cioè della pittura, se, come accennai nella prefazione, ciò mi sarà un giorno concesso. E per primo tratterò del risarcimento.

(a) In mancanza d'altri vocaboli sono costretto adoperar questo per indicare ciò che i francesi chiamano *parquetage*.

§ 2. Allorchè il ristauratore avrà da por mano ad alcun dipinto sopra tavole o lamine metalliche, le quali abbiano sofferto alcun guasto o siensi alterate, prima di incominciare le operazioni che a lui spettano, dovrà pensare al riparo ed alla assicurazione delle tavole stesse, valendosi in ciò dell'opera del risarcitore, il quale non è in realtà che un abile operaio, un ebanista diligente che si dedicò al riparo di simili opere.

§ 3. Essendo le operazioni sue esclusivamente meccaniche e non molto variate, sembra che dovrebbero esser facili; ma pure, tante sono le diligenze che egli deve usare, che il più abile ebanista è certo di non riuscirvi bene quando non abbia fatto il suo tirocinio sotto la direzione di persona pratica, tanto più che parecchie delle operazioni che a lui spettano, come sussidiario del ristauratore, non appartengono punto all'arte del legnaiuolo. Le operazioni principali, delle quali è incaricato, sono le seguenti:

A Assicurare il colore che si solleva dalle tavole.
B Raddrizzare le tavole curvate o contorte.
C Riunire le varie parti disgiunte o fesse.
D Rimettere i pezzi mancanti e sostituire i guasti.
E Ingrandire le tavole, ove ciò occorra.
F Assicurare quelle state operate, acciò non si curvino o contorcano nuovamente.
G Rafforzare le tavole deboli.

H Foderare quelle che mancano assolutamente della necessaria solidità.

I Liberare le tavole dal tarlo.

L Appianare, ingrandire all' uopo, ed assicurare le lamine metaliche.

M Risarcire le lastre marmoree.

N Trasportare sopra altra tavola o sopra tela quei dipinti, che per qualsiasi causa non ponno lodevolmente conservarsi sull' antica tavola o tela.

§ **4.** Per regola generale, prima di dar mano a qualsivoglia operazione, dovrai premunirti contro i piccoli accidenti, che, durante il tuo lavoro, potrebbero deturpare il dipinto, incollando uno, e talvolta anche due fogli di carta sopra la pittura, acciò la difendano. Pur tuttavia ci sono dei casi, che verranno a tempo debito accennati, nei quali è necessario lavorare a dipinto scoperto. Ma per prima cosa, allorchè ti si affida una tavola da operare, devi esaminare lo stato in cui trovasi il suo colore, vale a dire se è bene aderente, o se sollevasi dalla tavola, ed in questo secondo caso come ciò avvenga.

§ **5.** Tre sono le cause che producono il sollevamento del colore. La prima, che è la più frequente, è l'alternativa del caldo e del freddo, del secco e dell' umido, che ha subíto per lungo tempo la tavola, la quale, col continuo dilatarsi e restringersi, fece smuovere il letto su cui poggia la pittura, cioè la im-

primitura di gesso o la mestica ad olio (*a*). Il quale incoveniente cresce a dismisura allorchè la tavola sta esposta ai raggi del sole od al calore del fuoco. La seconda deriva dalla mancanza di adesione fra la mestica e la pittura, cagionata dalla qualità delle sostanze di cui componesi la mestica. La terza finalmente dalla mancanza di coesione nell'imprimitura di gesso, la quale, mancandole la necessaria forza, non può più far l'uffizio suo, e lascia che il colore si stacchi da lei, anzi essa pure staccasi dalla tavola, cadendo insieme al colore. Ai danni cagionati dalla prima delle summenzionate cause è facil cosa rimediare mediante la così detta **colletta** e la stiratura, come indicherò fra poco: ma per riparare quelli cagionati dalle altre due, non havvi altro mezzo che eliminare la causa, che è quanto dire isolare lo strato del colore dalla imprimitura o mestica, cominciando dal distruggerne la tavola, sostituirvi una nuova imprimitura sana e solida, ed assicurarlo in seguito sopra altra tavola o, più opportunamente, sur una tela.

§ **6.** Se adunque dalla tua ispezione ti risultò che il colore è bene aderente, non avrai che a sten-

(*a*) Quantunque i vocabolari non facciano gran distinzione fra l'una e l'altra, io, per amore di brevità e chiarezza, chiamerò sempre **imprimitura** quello strato di gesso legato con colla animale sul quale poggia la pittura, e **mestica** quella formata con altre sostanze stemperate nell'olio, e che serve al medesimo uso.

dere sul medesimo uno o più fogli di carta, a seconda della grandezza del dipinto; ma prima lo ripulirai da ogni immondezza col mezzo di una spazzola, indi con una spugna poco intrisa in acqua tiepida: poscia vi applicherai una leggerissima mano di **colletta** (ricetta n° 8) ed attenderai che asciughi. Prenderai quindi della carta non troppo forte, ma con colla, e, se ciò è possibile, di tal grandezza che un sol foglio basti, essendo ottima cosa l'evitare quanto più si può le congiunzioni: la bagnerai moderatamente da ambe le parti, e quando si è spontaneamente distesa e quindi appianata, vi applicherai della colla d'amido (ricetta n° 10) e la distenderai diligentemente sul dipinto; e col palmo della mano, ovvero con un pannolino la strofinerai leggermente, cominciando dal centro e muovendoti verso la periferia, e rialzandola tratto tratto verso gli angoli, acciò meglio ne esca l'aria. E se ciò non ostante ne rimane ancora imprigionata fra la tavola e la carta, formando delle bolle, tu le aprirai il varco all'uscita pungendo quelle bolle con un ago, e subito comprimendole in modo che l'aria sia cacciata verso quei forellini e ne esca. La spalmatura di colletta suaccennata servirà poi mirabilmente a facilitare la operazione allorchè si tratterà di ritoglierne la carta.

§ **7.** Ma se invece osservasti che il colore presenta delle piccole squammette che si sollevano,

oppure delle specie di vesciche, allora è d' uopo riattaccarlo ed appianarlo. E siccome talora il colore sollevasi, non soltanto a piccole squamme, ma a grandi pezzi, e qualche volta in guisa tale che pressocchè tutto è sollevato, nè aderisce che in alcuni punti, così in tal caso è mestieri usare diligenze maggiori. Quindi sii guardingo assai nel pulirlo onde non cagionar danni maggiori: fa riscaldare la tavola al sole od al fuoco, se ciò ti è possibile: ponila orizzontalmente, applicavi più mani della accennata colletta diluita in modo che possa scorrere agevolmente: distendila con morbido pennello, procurando che s'insinui in tutte le fessure, in tutti i buchi; ed allorchè trattasi che il male consiste, non in iscaglie sollevate, ma in gonfiezze senz'aperture, attendi un poco, acciocchè il colore si ammollisca alquanto, indi prendi un piccolo trappano (*T.* VI, *Fig.* 6) e con esso pratica dei forellini entro quelle vesciche, in guisa che la colletta vi si possa insinuare. Al qual proposito conviene aver presente che ogni luogo, nel quale deve penetrare un liquido qualunque, è necessario abbia per lo meno due fori, per uno dei quali possa entrare il liquido, e per l'altro uscir l'aria; per cui, se non vi sono naturalmente, converrà che tu ve li pratichi col trappano. Replica in quei luoghi la colletta, e col dito falla scorrere, e comprimi acciò s' insinui fra quei forellini.

§ **8.** Ciò fatto lascierai che la colletta si coaguli,

poscia vi stenderai sopra dei fogli di carta nel modo già indicato; e mentre questa è ancor umida passerai alla stiratura con dei ferri caldi. Tali ferri, simili a quelli usati dai cappellai (*Tav.* VI, *Fig.* 1) li farai riscaldar molto, acciò il calore penetri sino nel centro e duri un pezzo, poi li lascierai raffreddare sino al punto di poterli toccar col dito senza rimaner offeso; e non devi mai passare alla stiratura senza intromettere uno o più fogli di carta forte fra il ferro e la carta applicata al dipinto. Questa pratica è necessaria, primo perchè non deve mai arrivare alla pittura altro che un grado mitissimo di calore, secondo perchè, se toccassi col ferro caldo la carta umida, questa vi aderirebbe, e verrebbe lacerata dal ferro con grave pericolo della pittura. Continua a fare scorrere il tuo ferro sopra i punti nei quali il colore erasi sollevato, comprimendo prima leggermente, poi forte, mutando il ferro allorchè si raffredda ed aumentando o diminuendo il numero dei fogli di carta che intrometti, in ragione che il tuo ferro è più o meno caldo. E se ti avvenisse di dover operare sopra dei dipinti, nei quali il pittore fece uso di tinte grasse, e veggonsi dei tocchi di gran rilievo dati espressamente, sopratutto negli oggetti lucenti, allora, siccome il comprimerli fortemente col ferro potrebbe nuocer loro, così, invece di intromettervi dei fogli di carta, adopererai dei pannilani più o meno grossi a seconda

del bisogno, i quali, essendo elastici, nel mentre permetteranno che si appianino i pezzi sollevatisi, rispetteranno quei tocchi magistrali. In tal caso però dovrai far uso di ferri alquanto più caldi acciocchè il calore non sia soverchiamente trattenuto dalla lana. E la intromissione dei pannilani ti sarà utile eziandio quando il colore è di natura molle, per cui il ferro può far sparire le traccie del pennello. Per assicurartene infiggivi un ago: se il colore è molle, il foro che vi resta sarà rotondo e regolare, se è duro si scheggierà. In qualunque modo la operazione della stiratura dovrà continuare sino a che la carta incollata sia perfettamente asciutta.

§ 9. Ed il motivo per il quale la stiratura deve protrarsi fino al completo essiccamento della carta è quello di lasciar essiccare sotto la continuata pressione la colletta, che dal calor del ferro, unito alla umidità della carta, venne nuovamente liquefatta. La quale, in parte a cagione del calore esterno, ed in parte a motivo della pressione, è costretta a penetrare ed insinuarsi in tutte le screpolature, in tutti i più minuti meati, riattaccando ed assicurando il colore in guisa tale, che più non si stacca, e presenta la più levigata superficie che bramar si possa. Questa preziosa colla, che risparmia a più di nove decimi dei dipinti l'operazione del trasporto che ad essi farebbesi subire in

Francia, pare che a Parigi non sia conosciuta, non trovandosi essa accennata giammai da alcuno scrittore.

§ **10.** Il signor Mérimée nel suo libro sulla pittura ad olio (*a*), avendo voluto consacrare poche pagine anche alla conservazione e restauramento dei quadri, accennando al caso del colore che si solleva, prescrive di versare sul dipinto della colla forte calda, la quale penetra sotto le scaglie. Quando la colla si è rappresa, egli dice, se ne leva tutta quella che rimane alla superficie della pittura, e vi si attacca della carta con colla di pasta assai leggera. Allorchè la carta è secca, egli continua, vi si passa sopra il ferro caldo, che fonde la colla, la fa scorrere uniformemente sotto alle scaglie, e le riattacca in un modo assai solido. Io però, rispettando l' opinione di quel brav' uomo, non posso con lui convenire, poichè, allorquando la carta sarà secca, lo sarà del pari anche la colla, la quale, in mancanza della necessaria umidità non potrà squagliarsi e scorrere. Oltre di che ritengo che ben poca ne possa penetrare nei piccoli meati se non vi è compressa, per cui, levando tutta quella che rimane alla superficie appena che si è rappresa, si toglie la possibilità di farne penetrare mediante la compressione del ferro. Viene poi da sè, che col metodo del

(*a*) *De la Peinture a l'huile par I. F. L. Mérimée. — Paris 1830.*

signor Mérimée, nessuna parte di colla potrà entrare sotto le gonfiezze che non si aprirono ancora, non avendovi esso praticata la via. Viceversa adotto di buon grado il di lui suggerimento di porre un ottavo d'olio essiccante, cioè di linseme, di noci, o di papaveri, entro quella colla, riposando intieramente sulla sua asserzione che vi si combina bene, e ritenendo io pure che debba essere giovevolissimo a diminuire la facoltà igrometrica della colla. Anzi ritengo che nella nostra colletta, nella quale entra del fiele bovino, la dose dell'olio possa venire d'alquanto aumentata.

—

RADRIZZAMENTO DELLE TAVOLE

§ **11.** Ben raro è il caso di trovare delle tavole che si sieno curvate nel senso della loro lunghezza, mentre all' opposto è frequentissimo quello di tavole curve nella loro larghezza, o, come dicono i toscani, **imbarcate.** Talvolta esse sono concave, tal' altra convesse, ed alcune volte, allorchè la tavola è costituita di molti pezzi, accade che alcuno siasi curvato in un senso, altri nell' opposto. E siccome il relativo raddrizzamento deve operarsi con mezzi diversi, così ne parlerò separatamente.

Delle tavole concave.

§ **12.** Per appianare una tavola che presenta una superficie concava dalla parte della pittura, non potendosi allargare la parete dipinta, convien procurare il restringimento della opposta. Per ottenere ciò fa d' uopo cominciare a mantenere per varii giorni la tavola in luogo umido, collocandola in maniera che la umidità la investa uniformemente tutta, e penetri per tutta la grossezza della medesima. Allora la si porterà in luogo asciutto, la si collocherà orizzontalmente con la faccia dipinta rivolta verso il tavolo, la quale sarà già stata coperta

di carta (§ 6) e vi si stenderà sopra un buon letto di cenere ed arena state fortemente riscaldate, la di cui altezza sarà da tre a sei centimetri ad un dipresso, a seconda della maggiore o minore grossezza della tavola. E qualora la tavola sia di legno duro, per cui occorra che il calore sia prolungato, vi si aggiungeranno dei mattoni, caldi essi pure. Queste sostanze, non solamente conservano a lungo il calore, ma la cenere è altresì assorbentissima, dal che ne deriva, che in parte asportando, ed in parte ricacciando alla parete opposta la umidità, producono di necessità un restringimento della parete cui furono applicate ed un leggiero allargamento della opposta, e quindi per conseguenza l'appianamento della tavola. Bada però che il caldo non sia eccessivo, e che non giunga al dipinto se non mitissimo.

§ **13.** Ma siccome questo appianamento ben difficilmente accadrà completo, così allorchè t'accorgerai che il caldo è penetrato, ne leverai le polveri, pulirai prestamente la tavola con una spazzola, e la collocherai sopra apposito pancone ben piano con la parete dipinta rivolta verso il medesimo. Distribuirai tosto sopra la tavola delle forti traverse di legno duro ben diritte, poste a brevi distanze, e con delle apposite morse operando su di esse comprimerai la tavola contro il pancone piano, e la forzerai a combaciare col medesimo (*Tav.* I, *Fig.* 1 e 2). La qual cosa il più delle volte non ti riuscirà

difficile, poichè il legno umido, qualora venga riscaldato, aquista molta pieghevolezza. Tuttavia userai molta precauzione nello stringere le morse, eseguendo ciò a poco a poco, ed alternando or l'una, or l'altra per non agire con troppa violenza e per dar tempo alle molecole del legno di accomodarsi alla nuova posizione. Che se la tavola avesse il tergo ineguale in guisa che le suaccennate traverse non la comprimessero egualmente in ogni punto, potrai supplire col porre dei pezzetti di legno o dei piccoli cunei nei luoghi ove le traverse non comprimerebbero. Operato in tal modo, abbandonerai la tavola in quella positura per molti giorni affinchè aquisti l'abitudine di star diritta anche dopo essere perfettamente secca.

§ **14.** Alcune volte per altro accade che la grossezza a la durezza del legno sieno tali, e la curvatura sì pronunciata, che l'azione del caldo e delle sostanze assorbenti non basti allo scopo. In tal caso, non convenendo affidarsi troppo all'azione delle morse, la quale, esercitando uno sforzo eccessivo, ed obbligando la parete dipinta a dilatarsi suo malgrado, potrebbe cagionare delle screpolature nella pittura, e fors' anco uno spaccamento della tavola, sarà neccessario somministrare alla parete dilatata il mezzo di restringersi quanto occorre senza sforzare l'altra ad allargarsi. Per ottenere ciò, prima di applicarvi le sostanze calde, col mezzo di una

di quelle seghe che i nostri legnaiuoli chiamano **a pettine** (*Tav.* VI, *Fig.* 3) si praticheranno nella parete posteriore della tavola, e per tutta la sua lunghezza, delle incisioni equidistanti e lontane una dall' altra da uno a due centimetri ad un dipresso, le quali sieno approfondate fino a due terzi circa della grossezza della tavola medesima. La quale operazione somministrerà alla parete incisa il mezzo di potersi restringere a suo piacimento, senza porre a cimento quella dipinta. Tali incisioni verranno poi otturate con delle sottili liste di legno simile a quel della tavola ed assicurate con colla forte quando la tavola sarà stata sotto pressione per alquanti dì; dopo di che vi si riporrà nuovamente per alcuni altri giorni. Che se, a cagione dell' operatosi restringimento, quelle incisioni si fossero ristrette in guisa tale da essere difficile l' introdurvi le liste di legno, di cui sopra, le quali altronde sono necessarie per ridonare alla tavola la primiera robustezza, sarà cosa assai agevole l' allargarle facendo uso della medesima sega.

Delle tavole convesse.

§ **15.** Allorchè una tavola è convessa dalla parte del dipinto, per raddrizzarla converrà ricorrere a mezzi opposti a quelli occorrenti per le tavole concave, poichè, mentre per quelle abbisogna un restringimento della parete posteriore, per queste in-

vece è mestieri cercarne un allargamento, essendochè la faccia dipinta non deve mai essere forzata nè alterata. A tale scopo gioverà applicare al tergo della tavola dei panni più o meno umidi in proporzione della grossezza sua, della durezza del legno e del grado di curvatura, e mantenerveli fino a tanto che la tavola siasi spontaneamente appianata. La qual cosa si otterrà facilmente quando sia alquanto sottile, ma se questa è grossa ed assai pronunciata la curvatura, non essendo possibile che l'allargamento giunga al grado necessario, e meno ancora che vi si mantenga, è indispensabile ricorrere ad altro mezzo più efficace, il quale agisca esclusivamente sulla parete posteriore affinchè quella dipinta non sia costretta a restringersi, nel qual caso il colore si raggrinzerebbe formando delle rughe di un pessimo effetto, e correrebbe pericolo eziandio di sollevarsi e staccarsi. Questo consiste nel praticare, prima di applicarvi i panni umidi, delle incisioni nella parete posteriore della tavola, nel sottoporre la medesima ad una graduata pressione, e nell' otturare poscia le incisioni, il tutto come si suggerì per le tavole concave (§ 14), poichè se in quel caso le incisioni danno agio alla parete di potersi restringere, in questo, tagliando le fibre del legno, le permettono di allargarsi a suo piacimento.

§ **16.** Tutto ciò quando la tavola sia d'una sufficiente grossezza: ma se fosse sottile, per esempio,

al disotto di un centimetro, allora, invece di praticarvi delle semplici incisioni, vi scaverai, col mezzo di pialla lunga ma a ferro stretto, dei fossetti larghi da un centimetro ad uno e mezzo, ed approfondati sino a due terzi della grossezza della tavola, i quali, dopo l'appianamento, saranno otturati con dei regoletti di legno d'egual natura della tavola stessa. Questi regoli, che serviranno anche per l'apparato da mantenere diritta la tavola, del quale parleremo, (§ 54) avranno la grossezza non minore di quindici millimetri, e per ciò sporgeranno oltre il piano della tavola, nella quale saranno assicurati con colla forte. Avverti però che qualora la tavola sia di abete o d'altro pino, e che abbia dei nocchi, converrà evitarli nel praticare tanto le incisioni quanto i fossetti, perchè i nocchi dei pini il più delle volte sembrano conficcati entro l'asse a modo di turaccioli o piuoli, ed assicurati per mezzo della resina che tramandano quelle piante, in guisa che, rispettandoli, rimangon fermi al posto loro, ma ove si tocchino col ferro, essendo essi durissimi, bene spesso la resina si polverizza ed il nocchio si sposta.

Tavole curve nel doppio senso.

§ **17.** Ho già accennato che talora si trovano delle tavole composte di più pezzi, i quali si curvarono in senso opposto uno dall'altro. È facile comprendere

che in tal caso i singoli pezzi dovranno esser trattati separatamente, a seconda della loro curvatura, con i metodi or ora accennati, i quali metodi dovranno essere attivati simultaneamente. Per ciò l'applicazione dei panni umidi al tergo del pezzo convesso (*a*) dovrà precedere lo spargimento delle polveri calde sul pezzo concavo, perchè l' azione dell' umido è più lenta che non quella del calore. Alcune volte però accade anche di trovare delle tavole di un sol pezzo, le quali si sieno curvate parte in un senso, e parte nell'altro: anche per queste si useranno le medesime norme. Ma ciò che meglio gioverà saranno le incisioni (§ 14).

Tavole curvate in via longitudinale.

§ **18.** Benchè di rado, come si disse, trovansi talora delle tavole curvate anche nel senso della loro lunghezza. Siccome per altro ciò non avviene ordinariamente per effetto di restringimento ineguale, ma in causa della viziosa posizione nella quale venne abbandonata la tavola, così facilmente saranno esse riducibili mediante l'applicazione delle sostanze calde o dei panni bagnati, di cui parlossi ai §§ 12 e 15, a seconda della piegatura, compiendosi poi l' opera con la pressione contro il pancone a mezzo delle traverse e delle morse, di cui pure si disse al § 13.

(*a*) Allorchè parlasi di pezzi concavi, convessi ecc., intender si deve della parte del dipinto, che è la sola importante.

Delle tavole contorte in vario senso.

§ **19.** Il raddrizzamento delle tavole semplicemente curvate, di cui ci siamo occupati fin'ora, è cosa di non molta importanza, come si è veduto, essendochè la natura del legno non vi si oppone, e l'operazione si eseguisce egualmente per tutta la tavola. Non così può dirsi dell'appianamento di quelle, che, a cagione della fibra avvitolata o nocchiosa del legno, presentano talora tutti gli accidenti di prominenze ed avvallamenti alternati fra di loro in guisa tale da non poter essere trattati con metodi diversi l' uno dall' altro. Difficoltà che si aumenta a dismisura allorchè la tavola è di legno duro, ovvero infracidita così che non si possa agire su di lei con qualche forza senza porre a cimento il dipinto. Nei quali ultimi due casi specialmente è forza ricorrere alla operazione del trasporto, di cui si parlerà a suo luogo, la quale altronde è assai meno difficile e pericolosa che generalmente non si creda (§§ 71 e seguenti).

Tavole contorte di limitata grossezza.

§ **20.** Allorchè una tavola si è contorta a motivo della viziosa fibra del legno, e che le sue superficie presentano alternativamente delle prominenze e delle

avvallature, è cosa inutile l'applicazione delle polveri calde, le quali non farebbero che giovare e nuocere al tempo stesso. Altro mezzo dunque non rimane fuor quello di ammollir possibilmente il legno allo scopo di renderlo più obbediente. Ciò si otterrà meglio che in qualunque altro modo, mantenendo la tavola per qualche tempo in luogo molto umido, acciò l'umidità penetri gradatamente per tutta la tavola. E per evitare che le parti posteriormente convesse non si gonfino di più, (essendochè l'umido penetra sempre dalla parte scoperta, non mai, od almen pochissimo, da quella difesa dalla pittura) sarà bene, prima di esporla all'umido, di assicurarla a brevi distanze contro un pancone col mezzo di forti traverse e morse. (*Tav.* I, *Fig.* 1 e 2).

§ **21.** Predisposta la tavola in tal guisa la riverserai sopra il pancone d'operazione col dipinto verso il medesimo, ed al tempo stesso sovraporrai dei panni umidi ai pezzi rientranti, e dei mattoni caldi su quelli sporgenti. Poco dopo leverai gli uni e gli altri e distribuirai le spranghe di ferro disponendole in guisa che ad ogni prominenza corrisponda una o più viti verticali, e tosto darai opera a porle in azione (*Tav.* I, *Fig.* 3). Da principio non eserciterai la pressione se non nei punti principali, poscia, un poco alla volta, aumenterai il numero delle viti per modo che siavi una pressione in ciaschedun punto prominente. Ed allorchè havvi alcun luogo, ove

l' alternativa delle prominenze e degli avvallamenti si moltiplichi in modo da formare una ondulazione, ivi, invece di un piccolo cuscinetto come ponesi a tutte le altre viti, ne porrai in opera uno grande e ben robusto, il quale comprenda due, tre, ed anche quattro viti affinchè tutte le prominenze, anche piccole, sieno da lui compresse ed appianate, avendo cura di supplire con dei pezzetti di legno in quei luoghi nei quali la tavola fosse mancante. Le viti saranno mosse alternativamente or l' una or l'altra e sempre poco per volta, tornando e ritornando sulla vite stessa sino a che tutte abbiano fatto il dover loro, quello cioè di far aderire la tavola in ogni punto contro il pancone. Allora desisterai e lascierai il tutto in quello stato affinchè la tavola si essichi in quella positura, e si abitui a rimanervi. A suo luogo poi parlerò anche degli apparati per mentenerla stabilmente piana. (§§ 45 e seguenti).

Tavole contorte e grosse.

§ **22.** La medesima regola dovrai tenere anche a riguardo di quelle che sono assai grosse. Ma siccome, a motivo di ciò, oppongono una tal resistenza che non si può vincere in modo alcuno senza valersi di mezzi di una forza eccessiva, i quali pregiudicherebbero al dipinto, così, prima di passare alla operazione dell' appianamento, fa mestieri asso-

tigliarle affine di renderle possibilmente obbedienti. La collocherai dunque sul panco da lavoro frapponendovi un panno per maggiormente difendere il dipinto, abbenchè sia già difeso dalla carta incollatavi, come al § 6; ed assicuratala fortemente alle estremità, ti darai ad assottigliarla col mezzo di quella fra le pialle che crederai più opportuna al caso, movendola in vari sensi, ed usando ogni diligenza acciò sia levata una egual quantità di legno in ogni punto. Ed ove la superficie presenti un avvallamento dovrai valerti di una pialla curva acciò vi si possa insinuare. Continuerai in questo modo sino a che t' accorgi avere la tavola perduto quell' eccesso di robustezza che le impediva di obbedire, indi la esporrai all' umido per passar poscia all'operazione dell' appianamento nel modo indicato nel paragrafo precedente. Avverti però, che, essendo impossibile il levare esattamente egual quantità di legno in ogni punto, ed interessando che la tavola abbia ovunque la medesima grossezza affine di poterle esattamente applicare i congegni atti a mantenerla piana, prima di liberarla dagli strettoi sarà d'uopo, col mezzo di una pialla lunga, ridurre alla medesima grossezza precisa prima tutti i bordi, poscia tutte quelle parti interposte alle viti, frammezzo alle quali il ferro può agire, riservandosi a compir l' operazione mano mano che si levano le spranghe.

—

RIUNIONE DELLE TAVOLE

Tavole disgiunte per intiero.

§ **23.** Quando t'abbatterai in tavole, i di cui pezzi siensi totalmente disgiunti, innanzi tutto, e prima ancora di applicarvi la carta, avvicinerai i pezzi in modo che le linee tutte del dipinto s'incontrino perfettamente. La qual cosa, essendo prettamente artistica, dovrà esser fatta dal ristauratore, od almeno sotto la sua sorveglianza. Li fermerai provvisoriamente in quella positura, indi con una pialla rettifilerai le due estremità superiore ed inferiore sino a che i lembi dei due pezzi riescano esattamente ad una linea sola. La quale operazione è impreteribile onde poter rimettere esattamente al posto medesimo i pezzi stessi allorchè la carta, di cui saran coperti, impedirà di vedere il dipinto. Se i pezzi sono a sufficienza diritti, non avrai che a darvi la colletta, e porvi la carta nel modo indicato al § 6, avendo solo presente che questa non arrivi sino al filo che deve ricongiungersi, ma ne resti addietro

un centimentro circa; e se invece i pezzi fossero contorti, converrà che li raddrizzi con quello dei già indicati modi che ravviserai più opportuno al caso.

§ **24.** Generalmente parlando, allorchè trattasi di riunire due tavole, si usa metterle sopra un pancone ben piano, una vicina all'altra, disporre gli strettoi tanto in senso orizzontale come verticale, applicare ai due fili la colla forte, farle aderire, ed al tempo stesso comprimerle contro al pancone acciocchè ambedue riescano al medesimo livello. Ma con questo sistema ben difficilmente si riesce ad ottenere la perfezione. Se dunque brami che il filo d'ambe le tavole riesca ad un livello talmente esatto da non distinguersi la commettitura nemmeno col tatto, ti è forza seguire quel procedimento che sto per indicarti, il quale è di molto più lungo, ma di certa riuscita, perchè vedi quel che fai.

§ **25.** Con quello fra i varii ferri da legnaiuolo che reputerai più acconcio, smusserai verso il rovescio la parte d'ambe le tavole che deve combaciare, in modo che riunendole si formi un canaletto fra di loro lunghesso tutta la linea, nè rispetterai fuorchè una grossezzza di due in tre millimetri verso il dipinto. (*Tav.* I. *Fig.* 4). Poni le due tavole verticalmente fra quattro strettoi composti ciascheduno di due traverse ben solide e robuste, riunite alle due estremità in modo che distino dalle tavole cinque centimetri da ambo i lati. (*Tav.* II. *Fig.* 2 e 3). Collocale in modo

che il filo di entrambe si combaci possibilmente: poni una assicella di legno duro, ben piana e liscia, in prossimità alla fessura e corrispondentemente alla traversa ultima, contro quella tavola che sporge, e con due cunei falla stare a luogo; ed un'altra assicella simile ponila all'altra tavola, forzandola parimenti con due cunei (*Tav.* II. *Fig.* 2 e 3). Batti i cunei or da una parte, or dall'altra, fino a che i fili delle due tavole sieno ridotti al preciso livello. Desisti allora e replica la stessa operazione alla distanza di 20 a 30 centimetri, agendo contro un'altra traversa simile, e continua a battere leggermente i cunei, ora da una parte, ora dall'altra, fino a che hai ridotti i fili dipinti d'ambe le tavole a tale eguaglianza di livello, da non potersene distinguere la riunione scorrendovi sopra col dito. Allora prendi una lista di legno duro, già precedentemente preparata, di tal forma che si adatti a quella dell'indicato fossetto: tagliane un pezzetto lungo quanto è quel tratto delle due tavole che è ridotto a livello perfetto: presentalo nel corrispondente fossetto, e se per accidente non combaciasse perfettamente in ogni punto, lavoralo opportunamente acciò vi si adatti come farebbesi in un lavoro di commesso o di tarsia: applica, sì a lui che al corrispondente punto del fossetto, della eccellente colla forte, usando diligenza per non passar oltre: mettilo al suo posto, e favvilo stare col mezzo di chiodetti infissi nelle tavole e ripiegati

sopra di lui, che dovrà sporgere alquanto dalle tavole stesse (*Tav.* I. *Fig.* 5).

§ **26.** Ciò fatto, lascia il tutto in riposo fino a che la colla sia perfettamente secca, poscia poni a luogo un' altra traversa e ripeti la operazione medesima, avvertendo che la distanza fra l'una e l'altra traversa, e più ancora la lunghezza del regoletto devono essere suggeriti, non dalla uniformità, ma dal bisogno, ed a seconda delle accidentali curvature che ponno avere le due tavole. Quindi non ti dar pena nemmeno se, per operare con maggiore sicurezza e comodità, trovi utile di lasciare vuoto qualche piccolo spazio fra un regoletto e l'altro, spazio che riempirai in seguito; ed a questo modo va fino alla fine, dando sempre tempo alla colla di seccare prima di riprendere la operazione, trasportando la più lontana delle traverse che hanno già servito per valertene al prosieguimento, e mantenendone costantemente in azione non meno di tre, onde togliere il pericolo che la forza che eserciti sul nuovo pezzo possa reargire su quelli già operati, e staccane i regoletti (*Tav.* II. *Fig.* 3).

§ **27.** Compiuta la operazione, riempirai con dei piccoli pezzetti quegli spazii che per avventura fossero rimasti vuoti fra un regoletto e l'altro: ridurrai tutti i regoletti al piano della tavola, ed assicurerai la tua operazione ponendo a cavalcioni della commettitura una serie di quelle cambre che, dalla loro

forma, diconsi **a farfalla**, le quali dovranno essere di legno sodo ed esattamente incastrate sino a due terzi della grossezza della tavola ed in essa assicurate con colla forte (*Tav.* I. *Fig.* 6).

§ **28.** Alcuni, allorchè trattasi di piccole e sottili tavolette, specialmente fiamminghe ed olandesi, dopo averle bene riunite, incollano lungo tutta la congiunzione una lista di tela forte, con la quale pretendono di assicurarle. Io però sono convinto che ben poco utile si possa ritrarne, poichè in simili casi si ha d'uopo di un oggetto non pieghevole, affinchè non permetta ai due pezzi di fare alcun movimento, ciò che non è della tela, la qnale non impedirebbe alle due parti di riaprirsi e ripiegarsi a guisa di libro. Il perchè raccomando di preferenza le cambre a farfalla, che si ponno tener piccole e leggieri quanto si brama.

Tavole disgiunte solo in parte.

§ **29.** La ricongiunzione delle tavole disgiunte solo in parte presenta qualche maggior difficoltà, specialmente allorquando sono anche curve o contorte, poichè ove tali diffetti sieno forti è indispensabile il far procedere l'appianamento, il quale tanto più è difficile, quanto è più estesa la superficie. Del resto le operazieni occorrenti sono le identiche alle or ora indicate, eccettuato il caso che le tavole sieno diritte, nel quale potrai diminuire il numero delle

traverse e risparmiare i regoletti, bastando il serrarle fra gli strettoi, introducendo previamente nella fessura la occorrente quantità di buona colla forte, il che dovrà farsi con sottili spattolette di legno, o, meglio ancora, d' osso di balena che è più forte e flessibile, e può quindi essere ridotto a maggior sottigliezza. Abbi poi cura di stringere fra gli strettoi la parte tuttora congiunta prima dell' altra per evitare il pericolo, che nello stringere quella disgiunta, s'abbia a distaccare essa pure; e finita l' operazione del ricongiungimento non trascurare di distribuire lungo tutta la linea di congiunzione un proporzionato numero di cambre a farfalla, che in questo caso sono assolutamente necessarie.

Delle tavole fesse.

§ **30.** Le tavole si fendono, escluso il caso di caduta o simili, a motivo: I° del restringimento cagionato dall' aria, dal sole, o dal calore cui venne esposta una parte più che l' altra, II° del restringimento repentino o violento prodotto dalle cause suddette, III° del restringimento ineguale causato da ineguaglianza di compattezza nel legno, IV° della diversa direzione che una parte della tavola dovette prendere in confronto dell' altra a motivo della contorsione de' suoi filamenti fibrosi, per effetto della quale il naturale o causato restringimento ebbe luogo

in diversa direzione. I primi due casi, essendo prodotti da cause estrinseche e passeggere, non lasciano d'ordinario conseguenze molto difficili da superare: non così è degli altri due, poichè in uno la fessura si formò e si mantiene perchè la tavola subì il suo naturale restringimento più ad un'estremità che all'altra, per cui la fessura rappresenta quella parte della tavola medesima che manca a compimento della eguale larghezza; e nell'altro havvi diversità non solo di restringimento, ma ben anche di direzione delle due parti, di maniera che per riunirle sarebbe mestieri procurare un allargamento artifiziale della parte ristretta, e questo in grado diverso ed in diverse direzioni, cosa quasi impossibile ad ottenersi. Nel qual caso altro non rimane che il trasporto.

Tavole semplicemente fesse.

§ **31.** La riunione di queste tavole, tanto se la fessura è completa, quanto se è parziale, dovrà eseguirsi nel modo stesso additato per le tavole i di cui pezzi si disgiunsero (vedi i §§ dal 23 al 28). Ma converrà usare particolari diligenze nel caso che la fessura sia scheggiosa, per innestare le scheggie esattamente al rispettivo posto, e rimettere del pari al posto loro i frammenti che se ne fossero staccati. Altra cosa ti converrà pure osservare. Egli è sin-

golare che la massima parte delle tavole che si fendono curvansi in prossimità al labbro della fessura, formando dal lato del dipinto un rialzamento od un abbassamento lunghesso tutta la fessura. Prima adunque di ricongiungerle dovrai procurare di fare scomparire quello sconcio, inumidendo le tavole e comprimendole fortemente contro un pancone ben piano. La quale curvatura comprendendo in larghezza uno spazio assai ristretto, riesce di una somma difficoltà da vincersi. E siccome, qualora la grossezza della tavola sia d'una misura anche semplicemente ordinaria, il legno, ove si voglia forzare, si schiaccia anzicchè raddrizzarsi, così è mestieri togliere alla tavola quella forza che le impedisce di obbedire, il che ottiensi o col ridurla tutta alla minima grossezza possible, o col praticare nel di lei tergo delle incisioni molto approfondate e vicine fra di loro, e più vicine ancora in prossimità al labbro della fessura (v. §§ 14 e 15). Avverti per altro, che ove adotti l'assottigliamento della tavola, ti converrà lasciare all'orlo della fessura una grossezza alquanto maggiore se dalla parte del dipinto la tavola presenta un rientramento, e minore se havvi sporgenza; e che ricorrendo alle incisioni, ti sarà d'uopo smussare l'orlo nel secondo caso, ed aggiungervi una piccola grossezza nel primo, affinchè la pressione riesca più forte là dove maggiore ne è il bisogno. Molte volte però succede che quella cur-

vatura ha un raggio sì ristretto, che nemmeno le incisioni bastano a farla disparire. In tal caso non vi è altro rifugio che staccarne il dipinto, e riportarlo sopra altra tavola o tela, nel modo che a tempo debito verrà indicato (§ 75 e seguenti).

Tavole fesse per ineguale restringimento.

§ **32.** Per riunire le tavole che si sono fesse per ineguale restringimento è uopo operare artificialmente un allargamento stabile della parte che più si è ristretta, acciò pareggi quell' altra. Qualche volta però succede di trovar delle tavole sì obbedienti, che cedendo alla forza degli strettoi, si ravvicinano nuovamente, senza che sia necessario passare ad altri mezzi più attivi, che è sempre meglio evitare. Quindi, prima di esperire altri sistemi, specialmente se la fessura non è molto larga, premesso come di solito, l' appianamento della tavola, ove occorra, ed il pulimento dei labbri interni della fessura, la porrai fra gli strettoi, e chiuderai da prima fortemente i cunei che corrispondono alla parte aderente, ed in seguito anche gli altri. Dico questo perchè ben raro è il trovare di tali tavole che siensi fesse per intiero. Ma se ciò ti accadesse, usate le precauzioni additate al § 23 affinchè le linee del dipinto abbiansi ad incontrare, porrai a luogo i due pezzi serrando fortemente da prima gli

strettoi corrispondenti a quella parte dei due pezzi che più naturalmente si avvicina e combacia, e passerai poscia a forzare anche gli altri, per esperire se gli strettoi bastino a far combaciare anche il rimanente. Se vedi che la tavola si rifiuti a cedere e che il tentativo non riesca, converrà desistere perchè col forzare troppo potrebbero accadere dei guai; ma se invece t' accorgi che la tavola cede e le parti si avvicinano quanto occorre, rallenterai gli strettoi, porrai la tavola fra un buon numero di traverse conformate in guisa che servano da strettoio anche perpendicolarmente (*Tav.* II, *Fig.* 2), batterai i piccoli cunei che pongono al pari i due pezzi, poscia applicherai la colla alla fessura, ed immediatamente batterai i cunei verticali acciò forzino i due pezzi della tavola ad avvicinarsi ed a combaciare; e contemporaneamente toccherai anche gli orizzontali, quelli cioè che agiscono sul piano della tavola, se e quanto sarà necessario acciò i due pezzi riescano ad un piano perfetto.

§ **33.** Compita la operazione lascierai che la colla secchi bene, poscia, frammezzo alle traverse, porrai a cavalcioni della fessura delle robuste cambre a farfalla, che non ne permettano la disgiunzione. Toglierai quindi, una alla volta, le traverse, e di mano in mano aggiungerai al loro posto altre cambre simili, continuando così fino alla fine.

§ **34.** Nel caso poi qui sopra avvertito, che la

tavola ceder non voglia ai soli strettoi, potrai tentare un sistema francese brevemente addittato dal Déon, ma da me non mai sperimentato perchè ne temo più che non ne speri. Eccolo completato come a me pare che debba essere. Scaverai nel tergo della tavola, corrispondentemente alla parte fessa, dei canaletti della larghezza da uno a due centimetri, ed altrettanto distanti fra di loro, laterali alla fessura e lunghi quanto questa, i quali sieno leggermente cuneali con la parte più larga verso la estremità della tavola, ed approfondati fino a due terzi circa della grossezza della medesima. Porrai questa fra gli strettoi, serrandoli molto ove corrispondono alla parte non fessa, e moderatamente nel resto. E se la tavola fosse fessa per intiero, incollerai prima quella parte che più naturalmente si avvicina e ricongiunge, come si disse al paragrafo precedente, e quella fortemente serrerai. Bagnerai tutta quella parte nella quale scavasti i canaletti, anche nell'interno di essi, e vi manterrai per più ore dei panni bagnati acciò l' umido faccia dilatare tutta la parte stessa. Introdurrai quindi ne' canaletti altrettanti regoletti di legno duro egualmente cuneali, ma alquanto più larghetti dei canali, acciò si debba usare la forza per introdurli intieramente. Postili a luogo tutti, comincierai a batterli leggermente ed alternativamente acciò s'introducano ne' canaletti, e simultaneamente batterai anche i cunei degli strettoi

acciocchè tutto l' allargamento della tavola prodotto dai regoletti cuneali abbia da succedere verso la fessura; ed allorchè t' accorgi che i regoletti si rifiutano d' avanzarsi, senza ricorrere ad una forza eccessiva, desisti e con un pennello bagnali tutti d' acqua calda. L' umidità, che penetrerà in essi, li farà gonfiare producendo un allargamento sì uniforme e graduato da non porre in pericolo la tavola di spezzarsi. Sta attento alla fessura, e quando t' accorgi che incomincia a restringersi introduci della colla forte ben calda nella parte più ristretta; e continua ad introdur colla di mano in mano, a mantener bagnati i regoletti ed a chiudere gli strettoi sino a che tutta la fessura siasi chiusa completamente.

§ **35.** La tavola deve rimanere in quella positura fino a che la colla applicata alla fessura sia perfettamente secca. Ed acciocchè i regoletti non abbiano ad essiccarsi, e quindi a restringersi, li manterrai umidi distendendo sopra di essi dei fili di spago o canape, che di tratto in tratto bagnerai. Essiccata che siasi la colla, esporrai all' aria tutto l' apparato e leverai i fili ad alcuni regoletti; ed allorchè t' accorgi che sono asciutti e che non chiudono più tanto fortemente, con l' opera del martello li caccierai uno alla volta dal rispettivo canaletto e vi sostituirai subito un altro regoletto d' egual forma, ma di legno simile a quel della tavola, incollandolo

e battendolo fortemente, e facendo sì che otturi tutta la lunghezza del canaletto. Nel qual modo continuerai finchè tutti li abbi cambiati ed incollati. Attenderai che la loro colla si essichi, indi passerai ad appianare i regoletti abbassandoli fino al livello della tavola se questa è grossa, e lasciandoli sporgere se è sottile, e ad assicurare la fessura con le cambre a farfalla, nel modo già detto al § 27. Anzi, siccome non è escluso il caso che la tavola, essendo di natura contorta, tenda a riaprirsi, e non potendolo nel medesimo luogo a motivo delle suaccennate cambre, aprasi in altra situazione, così sarà bene assicurarsene mediante un sistema di piccole cambre pure a farfalla intrecciate le une fra le altre in guisa da tener vincolato il legno in ogni punto. Per migliore intelligenza veggasi la *Tav.* II, *Fig.* 1, e la *Tav.* III, *Fig.* 1, 3.

§ **36.** Ma se la tavola fosse sottile o piccola per modo che tutte eseguir non si potessero le suaccennate operazioni, allora dopo fattavi penetrare l'umidità, si supplirà introducendo addiritura ne' canaletti dei regoli spalmati di colla forte, i quali verranno cacciati per entro a viva forza, battendoli alternativamente, mentre la tavola sta fortemente chiusa fra gli strettoi. In qualunque caso poi i canaletti ed i corrispondenti regoletti dovranno essere più o meno cuneali in proporzione che lo è anche la fessura, affinchè l' allargamento da essi prodotto

pareggi, nè più nè meno, la larghezza di essa, nè mai si deve forzar troppo per evitare il pericolo d' altre spaccature. Qualora questa operazione non riesca facilmente, anzicchè ostinarsi, gioverà ricorrere al trasporto del dipinto.

Tavole fesse per contorsione di fibra.

§ **37.** Eccoci al caso più difficile per non dir disperato, essendochè non è infrequente che in tal caso il restrigimento sia accaduto in modo non uniforme, e che per conseguenza l' allargamento della fessura non sia progressivo ma saltuario. Allorchè dunque t' abbatti in simili tavole, tenterai prima di tutto la forza degli strettoi, poscia quella dei regoletti or ora descritti. Ma se t' accorgi che l' allargamento della fessura sia ineguale, così che nè l' uno, nè l' altro dei due suindicati mezzi sia per produrti un plausibile risultato, non forzar troppo, lo che sarebbe inutile, anzi dannoso, nè fantasticar molto, che vano ti torneriá, ma desisti ed abbandona l' impresa, poichè altro non rimane fuorchè il trasporto del dipinto sopra tela, od altra tavola, nel modo che a suo tempo t' indicherò (v. §§ 75 e seguenti). La quale operazione, se userai diligenza, ti riescirà a meraviglia, senza fatica o pericolo alcuno. Nel solo caso che il dipinto sia senza imprimitura, e che la tinta naturale del legno sia stata

utilizzata per il fondo, non convenendo il trasporto, occorrerà accontentarsi di avvicinare le parti quanto più si può con gli strettoi, fermarle con cambre a farfalla, ed otturare la fessura con una lista del medesimo legno, ovvero con una poltiglia composta di legno polverizzato di più tinte, colla forte ed una leggerissima dose di biacca polverizzata, con la quale si procurerà di assecondare possibilmente gli accidenti delle macchie naturali del legno. Fortunatamente però un tal bizzarro modo di dipingere assai di rado si riscontra sul legno, mentre è comunissimo sulle pietre, come alabastri, diaspri, e simili. Ma se il dipinto fosse di molto pregio, e la fessura cadesse in luogo che ne alterasse le proporzioni, o lo svisasse, allora si potria eseguire il trasporto, il quale, benchè importi molto e delicato lavoro, ti riescirà benissimo, se userai la debita diligenza (v. §§. 110, e 166).

Del rimettere i pezzi mancanti.

§. **38.** Per poter rimettere i pezzi mancanti in una tavola è uopo far precedere l' operazione dell' appianamento di essa.

Ciò eseguito, se il pezzo mancante costituisce una specie di foro, di qualsiasi forma, comincerai dal regolarizzarne le sponde in modo da potervi incastrare esattamente un altro pezzo di legno a guisa

di tarsia. Stenderai a tale uopo sopra esso foro un pezzo di carta, e col polpastrello di un dito, ovvero con un pezzo di piombo la anderai strofinando all'in giro del foro medesimo, affine di marcarne la forma. Con le forbici la ritaglierai, secondando esattamente l'impronta rilevata, col qual mezzo semplicissimo otterrai un modello preciso della forma del foro. Scelto un pezzo di legno bene stagionato e della precisa qualità della tavola vi applicherai il citato modello di carta, e con gli opportuni ferri lo ridurrai in modo che s'insinui esattamente nel foro, e combaci in ogni lato, avendo presente che le vene di esso secondar devono l'andamento di quelle della tavola. Lo spalmerai quindi di colla forte, e lo introdurrai definitivamente nel foro in modo che la sua superficie riesca approfondata circa un millimetro al disotto del piano del dipinto. La quale diversità di livello è indispensabile per poter distendere sul pezzo nuovo il necessario strato di impremitura di gesso. E tali precauzioni ti gioveranno ancora allorquando si tratterà di rimettere dei piccoli pezzi alla periferia.

§ **39.** Ma se ti occorrerà di rimettere qualche pezzo un po' larghetto ad un lato della tavola, allora sarà necessario operar diversamente. In tal caso comincierai dal sistemare il labbro della tavola contro cui combaciar deve il nuovo pezzo, non curandoti dei frantumi o piccoli pezzetti che se ne

fossero staccati, i quali verranno rimessi in seguito, nel modo or ora indicato: poscia abbasserai il labbro stesso dalla parte posteriore della tavola per tutta la sua lunghezza e per la larghezza da due a tre centimetri ed anche più se la aggiunta è larga, spingendo l' abbassamento sino alla metà della grossezza della tavola. Prenderai allora un pezzo di asse vecchia e della specie stessa della tavola, stata bene appianata da una parte; incollerai su di essa parte, con colla di farina, tanti fogli di carta quanti ne occorrono a formare la grossezza di un millimetro, la quale deve rappresentare temporalmente la imprimitura: la conformerai a seconda del labbro della tavola, e ne abbasserai la sponda, come facesti con la tavola, ma dalla parte piana, per modo che avvicinati i due pezzi si combacino esattamente sormontandosi l'un l'altro, e formino un sol piano. (*Tav.* III, *Fig.* 4). Collocherai la tavola sul pancone col dipinto verso di esso, disporrai gli strettoi tanto orizzontali che verticali, spalmerai di colla forte le due parti che devono combaciare, le avvicinerai prestamente, e subito serrerai gli strettoi in ogni senso, affinchè succeda una adesione regolare; nè dimenticare che lungo la linea di congiunzione convien distendere delle liste di carta, acciò la tavola non s' incolli al pancone, e che alla linea stessa corrisponder deve un sistema di viti o di cunei comprimenti, come alla *Tav.* II, *Fig.* 1 e 3, se

preferisci valerti di quel sistema. Rimarrà la tavola in quella postura sino al completo essicamento della colla, poscia si passerà alle pratiche per meglio assicurarla e mantenerla diritta, dopo di che si leverà la carta, e si sostituirà la imprimitura.

§. **10.** Ed allorchè dovrai rimettere un pezzo di una tavola stato smarrito, il quale debba esser posto fra due altri pezzi, prima di tutto sarà uopo stabilirne la larghezza precisa, non potendo essere nè più nè meno, affinchè non vengano alterate le linee del dipinto. Per ottener questo porrai al luogo suo un' asse interinale, sulla quale si disegnerà la parte mancante, in guisa che corrisponda in tutto alle linee del rimanente, e si continuerà quindi, a seconda del bisogno, a restringerla o ad allargarla con delle liste finchè non si abbia trovata la precisa larghezza che occorre, avendo presente eziandio che non venga alterata la forma originaria della tavola. Ciò ottenuto rileverai la misura, in base alla quale appresterai una tavola della stessa qualità ed altezza del rimanente, nella di cui grossezza infiggerai da ambe le parti, ed assicurerai con colla forte, dei piuoli di legno duro, i quali entrando in altrettanti buchi fatti nella grossura dei due pezzi laterali, servano di guida e di ritegno per poter riporre prestamente al suo posto il nuovo pezzo, il quale dovrà avere la fronte piana un millimetro più bassa dei due laterali, acciocchè possa in

seguito venire portato al livello preciso di essi, mediante la imprimitura di gesso. Disponi il tutto fra gli strettoi, e comincia ad incollare da una parte il nuovo pezzo contro una delle tavole superstiti, valendoti in ciò della regina delle colle, quella cioè di calce e caseina raccomandata per quest'uso anche da Cennino Cennini (vedi ricetta n° 16), e subito chiudi a forza gli strettoi. Ed allorchè presumi che quella colla abbia fatto presa, replica la medesima operazione anche dell'altra banda. Avverti poi, che essendo indispensabile, per istabilire la larghezza del nuovo pezzo, il lavorare allo scoperto, sarà mestieri che levi la carta ai pezzi esistenti, se la ponesti, e che ve la riponga poi, avanti proseguire nella operazione.

Dell' ingrandimento delle tavole.

§ **41.** Non è raro il caso di dover ingrandire i quadri, molte essendo le combinazioni che ciò consigliano. Tale operazione semplicissima non presenta difficoltà alcuna, ed è di certa riuscita: eppure ben raro è il caso in cui non si scorga a colpo d'occhio se ad una tavola fu fatta alcuna aggiunta, prescindendo ancora da ciò che dipende dal pennello. Da che deriva egli mai questo disordine? Facile è la risposta: dalla mancanza di direzione o di diligenza.

§ **42.** Ordinariamente, allorchè si vuole ingrandire

una tavola, la si circonda con una specie di telaio, più o men largo ove maggiore o minore si brama l'ingrandimento, senza punto curarsi della qualità del legno, e molto meno dell'andamento delle sue fibre; e talvolta per allungare una tavola vi si aggiunge un'asse posta per traverso, di qualità diversa dalla tavola e non bene stagionata. Quindi, essendovi uno squilibrio fra i pezzi vecchi ed i nuovi, succede uno spostamento di parti, ed una screpolatura non manca mai d'indicare chiaramente la congiunzione. Non è molto che ho veduto, nello studio di un ristauratore, una tavoletta fiamminga, di quercia d'Olanda, ingrandita mediante un telaio di pino silvestre, che è uno dei legni più sensibili ad ogni mutazione atmosferica a motivo della larghezza e mollezza delle sue vene, e quindi fra quelli che meno si accostano alla durezza e compazione della rovere d'Olanda, che è forse il legno meno alterabile di quanti se ne conoscano. Com' è possibil mai che quell'aggiunta non si palesi fra poco, non ostante gli sforzi del ristauratore?

§ **43.** Per ovviar quindi a tale inconveniente, se la tavola è sottile, eseguirai le tue aggiunte facendo sormontare l'un pezzo all'altro, tagliati a metà nel modo preciso che ho indicato al § 39, e proporzionando l'estensione della parte che si sormonta alla larghezza o lunghezza della aggiunta. Ed ove i pezzi si sormontino quanto basta, e la grossezza e lo stato

della tavola il consentano, per meglio assicurarli, potrai far uso anche di viti mordenti insinuate dalla parte posteriore per non sciupare il dipinto; e se la tavola è sufficientemente grossa, seguirai il sistema dei piuoli additato al § 40, o quello detto **a maschio e femmina** (*Tav.* III, *Fig.* 5).

§ **44.** Bada poi che i nuovi pezzi dovranno essere, non solamente di legno vecchio ed eguale al rimanente della tavola, come si ripetè più volte, ma disposti nel medesimo senso dei vecchi, acciocchè i filamenti fibrosi degli uni segnano l'andamento di quel degli altri. Anzi, qualora la tavola consti di più pezzi, e tu debba allungarla, anche l'aggiunta sarà formata di altrettanti pezzi posti nel medesimo senso, e disposti in guisa che le relative congiunzioni abbiano da proseguire in linea con le vecchie. Di più: osserverai in qual senso le zone fibrose dei singoli pezzi che denno essere allungati abbiano la loro curva naturale, e disporrai il pezzo nuovo nel medesimo senso. Se tu obbliassi questa diligenza e congiungessi due pezzi con le zone ricurve in senso diverso, tendendo il legno ad incurvarsi sempre più verso il centro delle zone, specialmente se è di pino, correrebbe pericolo di disgiungersi, almeno in parte, tanto più ove i pezzi poco si sormontino.

Se opererai in tal guisa e farai le cose con esattezza, acciocchè le parti si combacino perfettamente, e se vi porrai a tergo quei rinforzi, dei quali par-

lerò a suo luogo, (vedi § 56) la tua tavola si manterrà sempre quale tu la preparasti, nè mai le sue congiunzioni si faranno scorgere. È inutile il ripetere che i pezzi nuovi denno essere tanto più bassi degli altri quanto occorre per la imprimitura.

Degli apparati per mantenere piane le tavole.

§ **45.** Più volte accennai, specialmente parlando dei varii modi di appianare le tavole, essere in molti casi indispensabile l' applicarvi un apparato che impedisca loro di nuovamente contorcersi. Infatti, quando una tavola per lungo volger d' anni si abituò a star curva, è vano lo sperare che piana si mantenga, liberata che sia da ogni vincolo. Uopo è quindi ricorrere a qualche mezzo stabile che la obblighi a mantenersi quale venne ridotta.

Molti sono i sistemi che impiegansi oggidì a questo scopo, ma pochi quelli che lo raggiungono.

Alcuni assicurano, mediante colla forte, ed anche delle viti, sul tergo della tavola delle traverse, talora esili affatto, tal' altra voluminosissime, con le quali pretendono d' impedire alla tavola di nuovamente curvarsi. Ma un inconveniente gravissimo ne deriva, poichè la tavola, che va naturalmente soggetta a restringersi e dilatarsi a seconda dello stato igrometrico dell' atmosfera, trovandosi ne' suoi movimenti inceppata dalle dette traverse, per obbedire

alla natura, è costretta a staccarsi dalle medesime od a fendersi.

§ **46.** Alcuni altri, più ragionevoli, praticano trasversalmente, nel tergo della tavola, dei canali più o meno larghi e profondi in proporzione della grandezza e grossezza della tavola, i quali sono più larghi in sul fondo, nel modo così detto **a coda di rondine,** in cui fanno scorrere delle robuste traverse, una delle di cui faccie sia di forma analoga (*Tav.* IV, *Fig.* 1). Poco vantaggio per altro sperare si può anche da questo sistema, poichè, o quelle traverse chiudono esattamente, ed allora, opponendo un forte attrito, impediscono il movimento della tavola, e la pongono in pericolo di fendersi: o scorrono liberamente nei rispettivi canaletti, ed in tal caso lascian luogo alla tavola di curvarsi nuovamente, se non quanto lo era da prima, quanto basta almeno per produrre un pessimo effetto. Oltre a ciò, se la tavola è sottile, per cui tanto i labbri dei canaletti, quanto quelli delle traverse sieno di poca altezza, ovvero se è di legno che abbia perduta la sua compattezza, cosa frequentissima nelle tavole antiche, al minimo movimento i labbri dei fossetti si schiantano, e le traverse non fanno più che aumentare il male. Trattandosi poi di tavole sottili, rimanendo il fondo de' canaletti assai esile, frequentissimo è il caso che si spezzi con gravissimo danno della tavola. Mentre scrivo ho sotto gli occhi una piccola

tavoletta, portante alla sua sommità uno di quei canaletti, dal quale venne tolta la traversa, ed al basso gli avanzi dell'altro che si spezzò, per cui la tavola stessa è mancante di tutta la parte inferiore, cosicchè le figure non hanno che metà delle gambe, e sono senza piedi.

§ **47.** Altri, specialmente se la tavola sia tarlata, appianano trasversalmente alcune liste di essa e lateralmente alle medesime dispongono due schiere di cuscinetti, una in faccia all'altra, assicurandoveli con colla forte e viti, i quali alla estremità hanno una specie d'incavo, e fanno scorrere fra quei cuscinetti una robusta traversa, la quale, al fondo, ha da ambi i lati una sporgenza a guisa di regoletto, che si insinua nell'incavo dei cuscinetti, di maniera che la traversa può scorrere avanti e indietro, ma non alzarsi, precisamente come se fosse incastrata in un canale a coda di rondine (*Tav.* IV, *Fig.* 2). Ma anche contro questo sistema stanno le ragioni or ora addotte.

§ **48.** Altri ancora, quando la tavola sia di piccola o mediocre grandezza, la incanalano entro ad un robusto telaio, come le animo d'un'imposta. Il qual sistema pure ha i suoi inconvenienti. Egli è vero che la tavola, non essendo incollata, non viene con ciò impedita ne' suoi movimenti, ma, non essendo vincolata che alle estremità, quasi sempre si curva e rigonfia nel centro producendo un pessimo

effetto. Al che si aggiunge, che per ottenere una sufficiente resistenza, è d'uopo internare la tavola nel telaio non meno di un centimetro tutt'attorno, ed avere parimenti tutt'all'in giro un voluminoso telaio sporgente da 10 a 15 millimetri sopra il piano del dipinto. Il che riesce d'un grandissimo imbarazzo lorchè trattasi di adattarvi la cornice. E per togliere l'inconveniente della sporgenza del telaio altro mezzo non vi sarebbe che abbassare fino alla metà circa della grossezza tutti gli orli della tavola per la larghezza non minore di un centimetro affinchè la sponda del fossetto incavato internamente nel telaio non oltrepassi il piano del dipinto. Il quale espediente per altro è assai poco plausibile, come quello che non ovvia all'imbarazzo portato dal telaio ned al pericolo che la tavola si rigonfi nel centro, ed al tempo stesso porta il sagrificio inevitabile di una lista di dipinto in giro a tutta la tavola. Oltre di che, se il legno della tavola è poco compatto, siccome il guasto è sempre maggiore alle estremità, si corre grave pericolo che quel listello sporgente della tavola, il quale entrar deve nel canaletto interno del telaio e sostenere lo sforzo della tavola tutta, non s'infranga, rimanendo in tal modo la tavola libera di contorcersi a suo piacimento.

§ **49.** Taluni invece, se la tavola è alquanto sottile, v'incollano a tergo una specie di grata formata da liste di legno compatto, equidistanti, tanto

per il lungo che pel traverso. Ognun vede però che questo sistema, impedendo il moto naturale della tavola, va incontro ai medesimi pericoli delle traverse. Oltre di che, se le liste costituenti la grata non sono più che grosse, dovendo essere tagliate a metà nelle loro intersecazioni, perdono la necessaria robustezza per resistere agli sforzi della tavola, e la operazione riesce inutile.

§ **50.** Altri finalmente, sopratutto in Francia, incollano longitudinalmente, sul tergo della tavola delle liste di legno equidistanti, e simili alle or ora accennate, nelle quali praticano degli incavi a coda di rondine a distanze eguali, approfondati fin verso la metà di esse, in cui fanno entrare altre liste consimili, che vi ponno scorrere ma non sollevarsi; ovvero praticano dei cavi nelle dette liste longitudinali, nei quali altre ne introducono non incollate; e pretendono con ciò di avere sciolto il problema di forzare la tavola a mantenersi piana lasciandole libero il moto cui è condannata. Ma tale soluzione è più illusoria che reale (*a*), e perchè la è cosa ben difficile l' ottenere che quelle liste entrino nei rispettivi incavi e vi si mantengano costantemente con tanta precisione da non permettere alla tavola un buon grado d' incurvatura, e più di tutto perchè, onde avere una sufficiente forza, sarebbe mestieri

(*a*) Vedi il § 165.

impiegarvi, non delle semplici liste, grosse talvolta non più di un centimetro, ma delle forti traverse, le quali, dovendo essere poste nel doppio senso, formerebbero un volume grandissimo, e produrrebbero un grandissimo imbarazzo.

§ **51.** Fra quanti sistemi per mantener diritte le tavole io conosca, il migliore di tutti, a creder mio, è quello delle spranghe di ferro applicate in modo che la tavola possa a suo bell'agio restringersi e dilatarsi, ma non curvarsi in nessun senso. Il che ottiensi nei seguenti modi. Se la tavola ha una sufficiente grossezza, ed è di legno abbastanza sodo da potervi fermare delle viti, le suindicate spranghe di ferro, che saranno proporzionate in numero ed in robustezza alla grandezza e resistenza della tavola, potranno, senz'altro, essere assicurate alla medesima. Queste spranghe saranno piatte, e le fermerai contro la tavola, trasversalmente alla medesima, col mezzo di viti mordenti distanti fra loro da 5 a 10 centimetri; ma i fori entro alle stesse, per i quali passar denno le viti, non saranno già rotondi, bensì bislunghi, affinchè le spranghe medesime possano scorrere avanti e indietro per alcuni millimetri, il che servirà a lasciar libero il moto alla tavola (*Tav.* IV, *Fig.* 3). Avverti poi che tali spranghe dovranno essere poste in opera mentre la tavola trovasi in parte sotto soppressa, od almeno appena toltane: che prima di applicarle dovrai con oppor-

tuna pialla appianar perfettamente la parte contro la quale devono poggiare; e che le viti debbon essere di tal lunghezza da non porre in pericolo la parete opposta, nè venir troppo serrate per non produrre un attrito eccessivo.

§ **52.** Che se la tavola fosse molto larga e robusta, cosicchè facesse d'uopo opporvi un forte contrasto, allora potrai valerti di spranghe quadrate, ed anche piatte ma poste in coltello, nel qual caso, invece di praticarvi dei fori entro cui far passare le viti, i quali ne diminuirebbero la forza, le fermerai alla tavola mediante delle cambre in forma di sella, assicurate alla tavola con delle viti (*Tav.* IV, *Fig.* 4).

§. **53.** Questo sistema vale spesso, non solamente a mantenere diritte, ma ben'anco a raddrizzare delle tavole leggermente curvate, senza ricorrere alle morse od alla soppressa, e specialmente a ridurre al medesimo livello preciso due parti di una tavola che si fossero smosse nella loro congiunzione. Anche le piatte valgono a ciò nelle tavole piccole o sottili.

§ **54.** Se invece la tavola è sottile ovvero di legno che abbia perduta la sua compattezza, e sia incapace di ritenere le viti, e così pure se è di vena molto avvitolata o nocchiuta, vi incastrerai dei regoli più o meno grossi a seconda della grandezza della tavola, nel modo già indicato al § 16, contro

i quali poggerai ed assicurerai le spranghe di ferro in quello dei modi or ora descritti che troverai più opportuno al caso tuo.

§ **55.** Tieni poi a mente, che in qualunque modo ti valga delle spranghe di ferro, sarà sempre necessario che il metallo sia bene levigato acciocchè possa scorrere, e che sarà bene il porre un cerchietto d'ottone fra la spranga e la capocchia della vite, ed anche dei pezzetti di lamina pur d'ottone fra la spranga ed il legno, il che tutto giova molto, e costa poco.

§ **56.** Le spranghe di ferro poste in via trasversale, delle quali si parlò, valgono anche ad assicurare le aggiunte fatte lateralmente: ma quelle che si fecero in lunghezza, (§ 44) hanno d'uopo d'essere assicurate diversamente. In questo caso, se la tavola non ha bisogno d'alcun apparato per mantenersi piana, tu incastrerai, a cavalcioni della congiunzione, delle cambre di legno della forma a farfalla ma poco pronunciata, non molto larghe, e lunghe non meno di tre volte la larghezza della parte sormontata, le quali saranno approfondate pochissimo per non diminuire la forza della tavola nel punto della congiunzione, avranno una grossura proporzionata alla loro grandezza ed al bisogno, e verranno assicurate con colla nel totale, e con viti alle estremità (*Tav.* IV, *Fig.* 5). Se invece sarà necessario applicarvi le spranghe accennate ai

§§ 51 e seguenti, quella che riesce alla estremità della vecchia tavola la terrai discosta dalla riunione quanto occorre per evitare le cambre di legno sopra indicate; e ne porrai un'altra alla estremità dell'aggiunta, ma ciò solo nel caso che l'aggiunta sia riflessibile. Che se all'opposto vi ponessi le spranghe nel modo indicato al § 54, cioè assicurandole ai regoli, siccome questi saranno prolungati anche sull'aggiunta, così disporrai le tue spranghe nel medesimo modo anche su quella parte dei regoli stessi che si prolunga sulla parte nuova. E finalmente se l'aggiunta fosse centinata, non farai che proporzionare a quella forma la lunghezza delle spranghe che vi corrispondono.

Modo di rinforzare le tavole deboli.

§ **57.** Alcune volte si trovano delle tavole in buono stato ma talmente esili da essere in un continuo pericolo di contorcersi ed anche di spezzarsi. Prudenza vuole adunque che sieno rafforzate. Ciò otterrai applicandovi un apparato in tutto simile a quello indicato al § 50. Altro modo per ottenere il medesimo effetto è quello che viddi impiegato da un abile ebanista vicentino per rafforzare quattro magnifiche tavole, dipinte da Paolo Veronese, di legno d'abete e della grossezza non maggiore d'un centimetro, mentre avean più di un metro di larghezza,

ed uno e mezzo di altezza. Egli vi applicò un sistema di cambre a farfalla ingegnosamente intrecciate fra di loro, con le quali, senza coprire intieramente la tavola, riuscì a darle una sufficiente robustezza. Erano queste di legno di noce della grossezza di circa un centimetro ed assai esattamente incastrate nella tavola per la profondità di circa tre millimetri. Avendo osservato la buona riuscita di quella operazione non esito a proporla, dandone un' idea più precisa nella *Tav.* III, *Fig.* 2.

Modo di foderare le tavole.

§ **58.** Altre volte invece incontransi delle tavole anche grosse, ma di un legno talmente tarlato od infracidito da non essere atto nemmeno a contenere i regoletti suggeriti al § 54. Se a consimili tavole occorresse di rimettere qualche pezzo od aggiungervene alcuno, riuscirebbe cosa impossibile nei modi ordinari. Per rinforzarle adunque, e più ancora per renderle atte a ritenere le aggiunte, è mestieri foderarle con altra tavola. Ma il fatto ha dimostrato che riunendo due tavole con le vene nel medesimo senso non si mantengono mai piane. Quindi per evitare un tanto inconveniente dovrai operare nel seguente modo, che la esperienza ci indicò opportunissimo. Comincierai dall' appianare la vecchia tavola con quello dei varii sistemi che troverai più ac-

concio, indi la assottiglierai come al § 22, sino a che l'abbia ridotta alla grossezza da 8 a 10 millimetri. Predisporrai due tavole della medesima qualità di legno e della grossezza medesima della vecchia tavola, una delle quali abbia le zone rivolte in un senso, l'altra nell'opposto. Le farai riscaldare egualmente in ogni punto; le spalmerai di colla forte, e le unirai fra loro, avendo cura che si combacino con le zone curvate l'una contro l'altra; e spalmando immediatamente di colla anche dall'altra parte quella che riuscir deve rinchiusa fra le due, e del pari la tavola vecchia, le riunirai fra loro, ed immediatamente le serrerai tutte fra due panconi piani, ponendo un pannolano fra il pancone e la tavola nuova, e stringendo col mezzo di potenti morse, o sovrapponendovi dei gran pesi. Avverti poi che, acciò tale operazione riesca felicemente, è d'uopo sia eseguita in una camera molto asciutta, e sommamente riscaldata, e che la triplice tavola sia lasciata in soppressa per molti giorni. E se la tavola vecchia fosse molto tarlata, si procurerà di renderla più sottile che sia possibile.

§ **59.** Finalmente se ne trova di quelle che non sono suscettibili nemmeno di questa operazione atteso il completo infracidamento di esse, il che porta per necessaria conseguenza che anche la mestica o la imprimitura perdettero ogni vigoría. In tal caso altro mezzo non havvi per salvare il dipinto fuor che

levarlo e trasportarlo sopra altra tavola o tela coi metodi indicati ai §§ 75 e seguenti.

Modo di liberare le tavole dal tarlo.

§ **60.** Il liberare le tavole dal tarlo che le rode fu sempre uno scoglio per tutti gli operatori, poichè, lavorando esso nell'interno, è difficilissimo il farvi penetrare sostanze atte a dargli la morte, le quali non arrechino danno alla pittura, nè diminuiscano la solidità del legno. A questo scopo furono da taluni proposte delle abbondanti bagnature di acqua contenente dell'arsenico in dissoluzione, ed altri, invece, suggerirono di fare altrettanto con dell'acqua di ragia. Io però non posso ammettere nè l'uno nè l'altro di tali mezzi, primieramente perchè l'acqua adoperata in tanta abbondanza può arrecare danni gravissimi, facendo contorcere o fendere la tavola, ed anche ammollendo le colle ed il gesso, e sciupando con ciò la pittura e le dorature: in secondo luogo poi perchè non so comprendere come alcuno possa assicurarsi che quelle bagnature giungano efficacemente sino al tarlo, il quale abita di consueto vicinissimo alla imprimitura, specialmente poi se la tavola è grossa o di legno compatto, e l'acqua di ragia è ben distillata, nel qual caso la massima parte di essa svapora immantinente invece di penetrare profondamente nel legno. Ma il valentissimo chimico nobile

Antonio De Kramer, la di cui immatura perdita è ancora rimpianta da tutti i buoni, mi trasse d'impaccio suggerendomi di asfissiarlo; e fra le varie sostanze che impiegar si ponno a tale intento, si trovò che la più opportuna è il petrolio. Quindi, succedendoti il caso di cui trattasi, ti comporterai nel modo seguente: Poni il tuo quadro entro una cassa, la quale sia alta abbastanza da esservi un quindici centimetri circa fra la tavola ed il coperchio, formata di buon legname, e ben commessa. Coprila tutta, mediante colla, di carta forte, e sopra le commettiture aggiungi altre liste di carta. Mettila orizzontalmente in luogo appartato e possibilmente caldo, ponivi dentro la tavola col rovescio all'insù, e sopra di essa colloca dei recipienti contenenti una grande quantità di petrolio naturale, cioè non ancora stato purificato. Soprapponivi il coperchio, ricoperto esso pure di carta, assicuralo con viti, aggiungi le liste sulle sue commettiture, ed abbandona il tutto in quello stato per lo spazio di tre o quattro mesi. Allora, levando il coperchio, troverai vuoti i recipienti, perchè il petrolio sarà tutto svaporato, e, penetrando in istato aeriforme fra le fibre del legno, avrà asfissiato e fatto morire tutti i vermi di qualunque specie, ed anche i loro germi, se mai ve ne fossero; e ciò senza arrecare il menomo nocumento alla pittura. Quel valente chimico mi assicurava che nessun animale puó reggere alle evaporazioni del petrolio, le

quali s' infiltrano ovunque e penetrano nei legni i più duri e compatti. Io posi subito in opera il suggerimento; ed avendone avuto i più felici risultati, lo propongo agli altri, facendo eziandio osservare che con questo sistema si può liberar dal tarlo qualunque più minuto intaglio, anche dorato, senza tema di pregiudicarlo. I fori poi saranno otturati con una poltiglia composta di segatura di legno stacciata, colla forte alquanto diluita, ed un poco di biacca.

RISARCIMENTO DELLE LASTRE

—

Appianamento delle lamine metalliche.

§ **61.** Il perfetto appianamento di una lamina metallica, allorchè le pieghe o le contusioni sono molto pronunciate, è cosa quasi impossibile. Per ottenerlo converrebbe adoperar fortemente il martello, il quale schiaccierebbe e rovinerebbe tutto il dipinto, specialmente allorchè la lamina è robusta. Converrà dunque accontentarsi di ridurla sino ad un certo punto, meglio essendo il tollerare alcune ondulazioni, che sciupare la pittura.

§ **62.** Qualunque operazione dovrà al solito essere preceduta dal cuoprimento del dipinto con carta incollata nel modo più volte indicato. Rivolgerai la lamina contro una lastra di marmo ben piana o

contro un tasso od incudine piano e levigato, e con un brunitoio d'acciaio ti darai a comprimere fortemente il tergo di essa ove occorra, procurando di appianarla. Che se ciò non bastasse, potrai ricorrere anche ad un piccolo maglio di legno, battendo leggermente, e qualche volta anche al martello adoperato con molta circospezione. Alternando così l'impiego del brunitoio, del maglio e del martello, tu riuscirai quasi sempre ad appianare sufficientemente la tua lamina. E qualora la piegatura o la contusione più ostinata cadesse nel fondo, potresti azzardarti a battere col martello alquanto più forte, a costo anche di cagionar qualche guasto alla pittura, che il ristauratore potrà in seguito riparare.

§ **63.** Ma d'ordinario quando una lamina fu piegata o contusa, anche appianata che la si abbia, si contorce sempre in guisa, che per mantenerla ben dritta e piana, è indispensabile applicarle un apparato che la obblighi a ciò. Il quale spesso è necessario anche per dare una sufficiente robustezza a quelle lamine che per la estrema lor sottigliezza non ponno da sole reggersi diritte.

Degli apparati per rinforzare e mantenere piane le lamine.

§ **64.** Allorchè una lamina, sia per la sua sottigliezza, sia per essere stata raddrizzata, ha bisogno

di un apparato che la mantenga piana, ordinariamente si ricinge con una specie di telaio, e le si applica a tergo od un' assicella, od una grata di liste di legno. Ma con questo mezzo ottiensi bensì di forzarla a mantenersi in isquadra all'intorno, ma non vengono tolte, e nemmeno moderate le ondulazioni che presenta nell'interno della superficie.

§ **65.** Per ottener dunque un effetto, il più possibile completo, convien ricorrere ad una grata di metallo. Sarà questa possibilmente del medesimo metallo della lamina; ed affinchè conservi tutta la sua robustezza sarà formata da una sola lamina opportunamente traforata, ed avente una grossezza proporzionata alla sua grandezza ed alla robustezza della lamina cui deve essere applicata.

§ **66.** Per attaccarla poi solidamente alla lamina vi sono due mezzi. Uno è la solita lega di stagno, con la quale si saldano gli oggetti tutti di latta e simili, l'altro è una mestica composta d'olio di lino cotto, trementina e giallo di Cassel, ovvero minio, chiamata dal nome del suo inventore **mistura di Shaw** (vedi la ricetta n° 17). Ma il primo rare volte può essere impiegato pel motivo che il calore necessario per fondere e far iscorrere la lega, penetrando a traverso alla lamina, sciupa il dipinto. Non te ne varrai dunque che nei rarissimi casi, nei quali la lamina sia di tal grossezza da permettere che la saldatura abbia luogo prima che il calore pe-

netri a guastare il dipinto. L'altro invece non presenta pericolo alcuno, ed è per ciò generalmente preferibile. Per valertene appoggerai la grata al tergo della lamina, e con una punta d'acciaio ne marcherai la forma, indi con un pennello stenderai un'abbondante mano di quella mestica tanto sulla grata, quanto sul tergo della lamina, ma in quei soli luoghi ove combaciar devono. Fatto ciò, unirai le due lamine, le porrai sul pancone, soprapporrai alla grata alcuni fogli di carta, poscia un asse ben piana e robusta, e con delle morse o forti pesi le comprimerai sul pancone, e le abbandonerai in quella posizione. Fra un paio di settimane quella mestica s'indurirà e costituirà una colla tenacissima, talmente che le due lamine non potranno più essere disgiunte, tanto più che il moto alternativo dei metalli agirà simultaneamente ed uniformemente in entrambe, essendo del metallo istesso.

§ **67.** Bada poi che in qualunqne caso, affinchè la lega o la mistura abbiano da appigliarsi tenacemente, sarà necessario pulire con diligenza ambe le faccie che devon combaciare, facendo uso di un raschiatoio, o, meglio ancora, di una lima, acciò sieno piane sì, ma non liscie, poichè la ruvidezza giova.

Ingrandimento delle lamine.

§ **68.** Qualora ti occorra di dover ingrandire

alcuna lamina mediante delle aggiunte, se essa è piana, nè abbisogna di rinforzo, e se la congiunzione cade in luogo ove poco importi che venga per una stretta lista guasto il dipinto, ti varrai della lega di stagno come la più solida. Coprirai prima di carta, come al solito, il dipinto, ed incollerai due fogli di carta grossa sul pezzo che vuoi aggiungere. Dopo di ciò rettifilerai esattamente i lembi delle due lamine affinchè si tocchino ovunque, e con un altro foglio di carta robusta, egualmente incollato, li fermerai al rispettivo posto. Porrai allora le due lamine sopra una lastra di marmo, od, in mancanza, sur un pancone con la carta verso di esso: prenderai una lista di latta, o di rame lunga quanto la congiunzione, e larga circa un centimetro, e la porrai sopra la fessura, indi comprimendo continuamente ambedue le lamine non meno che la lista, salderai questa nel modo solito, avendo cura che la lega scorra sotto di essa uniformemente, ed usando la maggior possibile speditezza. In tal modo l' aggiunta riescirà ad un piano alquanto più depresso del dipinto, il che darà agio al Ristauratore di eseguire le operazioni del proprio istituto senza eccedere il livello della pittura.

§ **69.** Ma se la lamina fosse contorta o debole, oppure la aggiuta dovesse farsi in luogo ove il dipinto non possa venire impunemente sciupato, in tal caso, premessa l' applicazione delle anzidette

carte, sarà mestieri valersi della mistura or ora suggerita (ric. n° 17), ed assicurare l' aggiunta al pari che la lamina contro una grata, nel modo già detto, avendo presente di far cadere una lista della grata sopra la linea di congiunzione, acciocchè i lembi delle due lamine non possano minimamente smuoversi.

Risarcimento delle lastre marmoree.

§ **70.** Riponi al rispettivo loro posto tutti i pezzi delle pietre, incominciando dall' attaccare i più piccoli a quei maggiori, in modo di ridurre a pochi i pezzi da congiungersi, poi riavvicina anche quelli facendoli esattamente combaciare. Ed acciò, tanto i piccoli, quanto i grandi abbiano da rimanere stabilmente al luogo ove li metti, li spalmerai con la già accennata **mistura di Shaw,** usando molta diligenza acciocchè i singoli pezzetti riescano al loro posto preciso, e perciò affinchè la detta mistura vi sia tanto sottile da non formar grossezza sufficiente da spostarli, ed al tempo stesso non sovvrabbondi e vada a lordare la pittura. E se ciò ti avesse a succedere, laverai subito la parte imbrattata con cotone immerso nella solita mistura di acqua di ragia e spirito di vino. Qualora poi mancassero dei pezzi, se questi vanno a riescire sotto il dipinto, chiuderai quei fori con una pasta for-

mata della mistura medesima e della polvere di marmo; e se cadessero nel fondo, non vi è altro mezzo che innestarvi un pezzo di marmo della medesima qualità e della stessa tinta, come fanno i lavoratori di commesso, assicurandovelo con la stessa mistura, poichè nessuno stucco regge al paragone del marmo vero. Sarà poi bene circondare la lastra con un cerchio di ferro che la tenga ben serrata, e se è sottile, come avviene spesso con le lastre di alabastro o di diaspro, converrà foderarla con una lavagna od una ardesia, valendosi sempre per mordente della summenzionata mistura (ric. n° 17). I pezzi sui quali devesi dipingere, e che furono rimessi con la pasta, dovranno essere perfettamente appianati col solito stucco di gesso e colla, affinchè non presentino la minima diversità di livello e riescano incomprensibili quando il Ristauratore li avrà dipinti in relazione al rimanente.

CAPITOLO II.

DEL TRASPORTO DEI DIPINTI NON MURALI [a]

—

Nozioni preliminari.

§ **71.** Abbiamo già veduto più casi (§. §. 19, 31, 36, 37) nei quali altro mezzo non havvi per salvare il dipinto fuor quello di liberarlo, isolandolo, e trasportarlo sopra altra tavola o tela. Ora aggiungerò che la operazione del trasporto è necessaria eziandio: **A** Quando la imprimitura di gesso perdette la propria coesione in guisa che il colore si solleva, talvolta solo, tal' altra insieme all' imprimitura, formando delle vesciche o delle squame, quando piccolissime, quando grandi anche molto, indi staccasi del tutto e cade; **B** Allorchè il pittore si servì di una tela eccessivamente rada o debole, e che per

(*a*) L' operazione del trasporto appartiene per una parte al risarcimento e per l' altra alla foderatura: ma io la svolgerò tutta di seguito onde ottenere maggior chiarezza.

sopperire a tale diffetto fece uso di troppa colla e troppa mestica (*a*), le quali nel seccare si restrinsero formando talora delle grinze, tal' altra delle screpolature, ed alcune volte anche lacerando quella tela che doveva sostenerle; **C** Quando il colore si stacca e si solleva dalla mestica alla quale più non aderisce perfettamente, cadendo a scaglie talvolta grandissime; **D** Quando le screpolature di un dipinto moderno si vanno tuttodì allargando a cagione della cattiva mestica su cui fu eseguito, attraverso della quale penetrano le screpolature istesse, poichè inutile riescirebbe il distaccamento di quelli che si screpolano o si ritirano continuamente, non per colpa della mestica, che si mantiene ferma, ma dei metodi viziosi coi quali furono eseguiti, e specialmente dell' abuso degli essicanti; **E** Quando, sia a motivo della mestica troppo grossa, sia per le sostanze di che è composta, o sia per le circostanze atmosferiche cui fu esposto il quadro allorchè il dipinto era ancor fresco, ovvero per mancanza di robustezza nel telaio, il colore si restrinse unitamente alla mestica, costituendo qualche volta una innumerabile quantità di grinze, e qualche altra una specie

(*a*) Rinnovasi l' avvertenza che per **imprimitura** intender si deve quello strato di gesso temperato con colla, sul quale poggia la pittura, e per **mestica** quell' altro simile che è composto di biacca od altre sostanze stemperate nell' olio.

di rete di screpolature penetranti fino alla tela, per cui il dipinto assume l'aspetto di un mosaico sconnesso, i di cui pezzetti sono concavi e staccati l'uno dall' altro. Nei quali casi è impossibile raggiungere un perfetto appianamento, perchè la tela, che vi si è troppo uniformata, invece di facilitare l'appianamento, vi si oppone fortemente.

§ **72.** Ignoto è l'inventore di questa operazione, nè entra nel cómpito mio indagare chi fosse. Tuttavia dirò che la più antica memoria di operazioni di questo genere che ci sia stata tramandata si riferisce a certo Domenico Michelini romano, citandosi il trasporto da una tela ad un' altra d'un dipinto di Tiziano, da lui eseguito (non si accenna dove) nel 1729 (*a*). Quello però che è noto, si è che il francese Pietro Picault fu quello, che pel primo aquistò fama in quest'arte, trasportando dalla tavola alla tela, prima un gran dipinto di Andrea del Sarto che esisteva a Versailles, e poscia nel 1752 il S. Michele di Raffaello che ora vedesi nella galleria del Louvre a Parigi: che in quella città, allo scadere dell' ultimo decorso secolo, eravi più d'uno che esercitava l'arte

(*a*) *Anecdotes des beaux arts. Paris 1775. T. I, pag. 142.* Il Cav. P. A. Curti in una sua relazione letta all' Ateneo milanese e publicata nel fascicolo XCVI del Politecnico (*giugno 1864*), citando i medesimi *Anecdots*, dice che il Michelini trasportò quel dipinto **da una tavola ad una tela.** Ciò è inesatto.

stessa, fra i quali si distinse M. Haquin: che d'allora in poi l'arte stessa conservossi sempre in vigore in Francia, mentre negli altri paesi, se pur vi fu chi esercitolla saltuariamente, non fu coltivata: finalmente che anche al dì d' oggi trovansi a Parigi parecchi che eseguiscono il trasporto dei dipinti dalla tavola e dalla tela, fra i quali i più celebrati sono due belgi, M. Mortemartre, ed il di lui nipote ed allievo M. Kiewert, mentre non consta che altrettanto accada in altri paesi, ove, se ve n' ha, sono assai pochi.

§ **73.** Intorno a quest' arte quattro scritti soltanto mi pervennero alle mani. Il più antico è una breve Memoria stata aggiunta, insieme a parecchie altre di vario argomento, ad un' opera postuma del signor D'Arlais De Montamy, che tratta dei colori per la pittura sullo smalto, stata impressa a Parigi nel 1765, nella qual Memoria è accennato il modo di trasportare da una ad altra tela i dipinti ad olio eseguiti sopra mestiche oleose (*a*). Un' altra è il rapporto ufficiale fatto all' Istituto di Francia dalla Commissione eletta dal medesimo fra suoi membri per sorvegliare il trasporto dei celebri dipinti la Madonna detta di Foligno di Raffaello, e l' uccisione di fra

(*a*) L'opera è intitolata: *Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcellaine, précédé de l'Art de peindre sur l' émail, et suivi de plusieurs Mémoires sur différents sujets interessants. Ouvrage posthume de M. D'Arlais de Montamy. Paris chez G. Cavelier 1765.*

Pietro da Verona, domenicano, di Tiziano (*a*). Il terzo è l'opera già citata del signor Mérimée, ed il quarto l'opuscolo del signor Déon sulla conservazione e ristaurazione dei quadri, (*b*) poichè non posso valutare le poche parole dette per incidente da altri scrittori, fra i quali è da annoverarsi il signor Teodoro Lejeune, che nel parlare del trasporto dalla tela e dalla tavola impiegò poco più di due facciate della sua Guida dell'amator de' quadri, di recentissima pubblicazione (*c*). E siccome non mi sembrarono molto lodevoli i processi che da quegli scritti risulta essere adottati in Francia (*d*) specialmente per ciò che concerne la seconda parte della operazione, voglio dire la sostituzione della nuova imprimitura ed il riattaccamento alla tela, così, dopo di avere a suo tempo reso conto dei processi medesimi, ed addotte le ragioni che mi inducono a rigettarli od a modificarli, esporrò quello che fu da me immaginato in seguito

(*a*) Tale commissione era composta dai chimici Guiton-Morveau e Bortholet, e dai pittori Vincent e Tonnay; e l'operazione fu eseguita, per la parte meccanica dal signor Hacquin, e per la pittorica dal signor Róeser.

(*b*) *De la conservation et de la restauration des tableaux. Par Horsin Déon. Paris 1851.*

(*c*) *Guide teorique et pratique de l'amateur des tableaux etc. par Theodore Lejeune. Paris, 1863 - 1865.*

(*d*) Nulla posso dire dei metodi usati a Londra ed a Pietroburgo, ove intesi che si eseguiscono pure operazioni di trasporto, non avendo notizie certe di essi.

a lunghi studi ed a ripetute esperienze, e dal quale, già da più anni, ricavo i migliori frutti che bramar si possano.

§ **74.** Nella enumerazione che feci al § 71 dei vari casi, nei quali rendesi necessaria la operazione del trasporto, compresi indistintamente le opere in tavola e quelle in tela, quelle sopra imprimitura, e quelle sulla mestica. Però nel trattarne, farò la debita distinzione, incominciando da quelle in tavola, che sono le più difficili da eseguirne il distaccamento, e per ciò quelle nelle quali spicca maggiormente l'abilità dell'operatore, checchè ne dicano il sig. Lejeune e l'Appendicista della **Perseveranza** (*a*) i quali, per dei motivi loro particolari, e forse anco per mancanza di fondate cognizioni nell'argomento, specialmente il secondo, vorrebbero dare ad intendere che la operazione del trasporto sia cosa facilissima, anzi da nulla. Anche in Francia per altro tale fattura è riputata d'alta importanza, e per lo addietro teneasi quasi per un prodigio, causa forse la inutile, anzi dannossa, complicazione delle infinite operazioni che vi si innestavano, come consta dal succitato Rapporto, e che oggidì si ommettono. La quale omissione tuttavia, se rese più semplice e facile l'esecuzione del trasporto, non fece già che,

(*a*) Vedi l'articolo segnato G. M. inserto nella Perseveranza del giorno 12 maggio 1864, e la nota in fine di questo volume.

acciò riesca bene, non sieno egualmente necessarie moltissime precauzioni e diligenze. Il che vedrassi fra poco.

DEL DISTACCO

—

Operazioni preparatorie alle tavole.

§ **75.** Il maggior numero dei dipinti in tavola che sottopongonsi alla operazione del trasporto sono quelli eseguiti sopra imprimitura di gesso, il di cui colore sollevasi formando delle specie di vesciche, talvolta minutissime, tal' altra grandi, e che quindi si stacca del tutto e cade ora da solo, ed ora traendo seco anche la corrispondente imprimitura. Quindi, allorchè dovrai operare sopra alcuna di esse, per primissima cosa darai mano ad assicurare ed appianare il colore acciò non cada nel decorso della operazione, ed anche affinchè la superficie sua, allorchè il trasporto sarà compiuto, possa riuscire perfettamente piana e levigata. E per ottener ciò eseguirai quanto prescrissi ai §§ 6 e seguenti.

§ **76.** Appianate ed assicurate in tal guisa tutte le parti minaccianti, se la tavola non ha fessure o disgiunzioni che si possano riunire, ne leverai la carta, bagnandola leggermente ma ripetutamente con

acqua tiepida, e sollevandola con diligenza, indi con una morbida spugna laverai con bel garbo tutta la superficie per asportarne la colla e le immondizie che ad essa si saranno unite, indi, con un pannolino usato, la asciugherai bene acciocchè l'umido non penetri per le fessure e faccia novellamente sollevare alcuna delle particelle ammollendo la colletta che le tien ferme.

§ 77. Ma se la tavola è fessa o disgiunta in modo che possa essere riunita, prima di toglierne la carta, dovrai ricongiungerne esattamente le parti. Poichè, se vi lasciassi delle fessure, queste figurerebbero anche dopo eseguito il trasporto; ed anche qualora i pezzi della tavola si combaciassero, ma non fossero ovunque al medesimo livello, quel gradino, col distendersi che fa l'intelaggio distrutto che sia il legno, formerebbe una linea, con isfregio nel dipinto trasportato, che in molti casi mal si potrebbe togliere nemmeno col pennello. Poichè, qualora esso cada in qualche parte importante, come a cagion d'esempio, attraverso gli occhi o la bocca d'una figura, allontanandone le parti, cagionerebbe tale sconcio da non poter essere tolto se non rifacendo la parte, e quindi alterando l'originale. Ricongiunte che tu abbia, od appianate tali fessure con quello fra i vari mezzi già indicati che tornerà più acconcio, ne leverai la carta nel modo sopradetto, e proseguirai la tua operazione.

§ **78.** Che se invece la fessura fosse tale da non potersi bene ricongiungere, non te ne dar pensiero, lasciala qual'è, e procedi nelle tue operazioni come se non esistesse, salvo poi a rimediarvi dopo, nel modo che indicherò a tempo debito (vedi § 142).

§ **79.** Ciò fatto esaminerai attentamente tutta la superficie del dipinto, per rilevare se ed ove manchino dei pezzetti di colore, e specialmente d'imprimitura, perchè tutte quelle mancanze devono essere riempite. E se ve n' ha, come accade sempre, prendi di quella rastiatura di gesso che producono i doratori nel rastiare le cornici ed altri oggetti che devono essere dorati, prima di applicarvi il bolarmeno: stemperala con acqua, facendo una pasta molto omogenea, e per ciò macinandola o manipolandola a caldo, acciocchè la colla animale che contiene si disciolga, poi, col mezzo di una spatola (*Tav.* V, *Fig.* 5), comprimila nelle mancanze, facendo in guisa che sia possibilmente conservato il livello della pittura. E quando è secca, raschiala col bistori ossia coltelletto ricurvo, (*Tav.* VI, *Fig.* 18) o con altro stromento a ciò appropriato se i buchi eran grandi; poscia con un pannolino, ravvolto attorno il dito indice ovvero ad un tappo di sughero, e moderatamente bagnato, va fregando leggermente quello stucco, specialmente all'intorno, e ripulendolo subito con altro panno asciutto, acciò non si estenda nei bordi sopra la pittura, dovendo lo stucco ottu-

rare i fori ma non mai coprire il dipinto. E se la prima volta non ti riesce di rendere quello stucco precisamente piano, ed a perfetto livello della circostante pittura, aggiungivene se ne manca, o levane se ne cresce, non dovendovi essere la più piccola diversità di piano. Quando poi vi sei riuscito lasciali ben seccare, poscia bagna tutti quegli stucchi abbondantemente e ripetutamente con acqua di ragia (*a*) mista a piccola dose di vernice di mastice, oppure di gomma Thamar con gomma elastica (ricette n° 1, 2, 3). Questa precauzione è necessaria per ottenere un piano perfetto quando la pittura sarà trasportata sulla tela, ed anche per assicurare la riuscita della operazione. Imperocchè se quelle mancanze, molte volte assai grandi, non si avessero a riempire, la mussolina formante l'intelaggio vi si insinuerebbe impedendo la perfetta eguaglianza del piano; e la nuova imprimitura che si sostituisce a quella che vien distrutta, non essendovi in quel punto alcun intermediario, si appiglierebbe alla mussolina in guisa da porre in grave rischio il rimanente allorchè questa dovrà esser tolta per discoprire definitivamente la pittura; e l'imbevimento d'acqua di ragia è necessario agli stucchi affinchè non possano assorbire parte alcuna della colla dell'intelaggio, ed

(*a*) Chiedo perdono se per amore di brevità adopero questo vocabolo poco esatto, nè di pura lingua, invece del suo vero nome che è **olio etereo di trementina.**

acciò la mussolina del medesimo non vi si attacchi più tenacemente che altrove.

§ **80.** E ad un' altra cosa tu devi fare attenzione, vale a dire alla qualità della vernice. Poichè se ti si presenta una vernice vecchia bensì ma assai lucida corri pericolo che l'intelaggio non aderisca bene, mentre se è recente, e molto più se è di gomma thamar, che è tenera e friabilissima, e soffre assai per l'umido, la umidità prodotta dalle colle dell'intelaggio potrebbe farla ossidare, sciupando i ristauri, specialmente se fatti con essa. Nel primo caso adunque, avanti applicarvi l'intelaggio, la strofinerai con una spugna od un panno stati leggermente imbevuti d'acqua nella quale sia stata disciolta una moderata quantità di quella rastiatura di gesso di cui parlossi al § precedente, ed a cui sia stata aggiunta una piccola dose di fiele bovino, continuando finchè t'accorgi che perdette quella lucentezza vitrea che aveva, e che l'acqua più non rifugge. E quando hai finito, puliscila egualmente bensì, ma non troppo, poichè quel velo di gesso che vi rimane giova moltissimo a facilitare l'adesione della colla, e specialmente se vi fu unita, come dicemmo, una piccola quantità di fiele bovino, il quale ha la proprietà di amalgamarsi tanto con le sostanze grasse, quanto con le acquee. Nel secondo caso poi vi applicherai due leggere mani di vernice di mastice mista a gomma elastica (ricetta

nº 1, 3) la quale, non ossidandosi con l'umido, difenderà le sottostanti. E la medesima cosa dovrai fare quando ti si presenta una vernice già molto ossidata, la quale pure soffrirebbe non poco per l'umido dell'intelaggio e polverizzandosi diminuirebbe anche la necessaria solidità dell'intelaggio stesso. Avverti poi che, qualora tu debba far uso di tal vernice con gomma elastica, dovrai attendere non meno di tre in quattro settimane, e disgrassarla col gesso, come fu detto, prima di attaccarvi la mussolina, poichè la gomma elastica ha una specie di untuosità che convien neutralizzare, acciocchè la colla dell'intelaggio vi si attacchi tenacemente.

§ **81.** Dovendo tu alcune volte trasportare dalla tavola alla tela o ad altra tavola anche delle pitture a tempera (*a*), prima di applicarvi l'intelaggio, dovrai esaminare bene il dipinto per verificare se è abbastanza solido, o se è eccessivamente friabile. Poichè alcune volte si incontrano di quelle tempere, nelle qnali il colore si polverizza quasi solo a toccarlo, altre invece, che, mentre sono a sufficienza compatte nell'interno, mancano affatto esternamente della necessaria vernice che le difenda. A queste dunque darai quella vernice della quale hanno bisogno, ed alle altre applicherai, da prima una, ed

(*a*) Giova l'avvertire che l'operazione del trasporto non può applicarsi che a quelle tempere che furono verniciate, da taluni chiamate **tempere forti.**

occorrendo anche più mani di colletta (ric. n° 8), piuttosto liquida, acciocchè penetri ed assicuri il colore, poscia la vernice per impedire che l'umido prodotto dalla colla dell'intelaggio penetri ed ammollisca la imprimitura, e che la colla con la quale si attacca la mussolina cagioni danno alla pittura. Abbi poi cura di lasciar ben seccare la colla inanzi darvi la vernice, e di attendere dopo verniciato non meno di due settimane prima di porvi l'intelaggio, non dimenticando di disgrassare la vernice col gesso nel modo già detto.

§ **82.** Predisposta in tal guisa la superficie del dipinto, passerai ad applicarvi quell'apparecchio che i francesi chiamano *cartonnage* perchè, secondo il loro metodo, è composto precipuamente di carta, e che noi, in mancanza d'altri vocaboli, chiameremo **intelaggio,** e quindi **intelatura** la relativa operazione, perchè alla carta ho sostituito la tela. Il quale intelaggio non è che un'appoggio interinale atto a sostenere lo strato della pittura fino a che non sia stato stabilmente assicurato alla nuova tela o tavola, senza di cui quello strato non potrebbe reggersi, in causa della estrema sua sottigliezza e friabilità.

Dell' intelaggio.

§ **83.** La formazione dell'intelaggio, che a prima

giunta pare la cosa più facile del mondo, è stata una di quelle che mi dettero più da pensare, essendochè le qualità che deve avere la colla, specialmente del primo strato, sono tali, che difficilmente si ponno combinare insieme. E in vero: essa deve primieramente essere di tal natura che si appigli tenacemente anche alle sostanze d'indole untuosa, come sono i dipinti ad olio e le vernici: in secondo luogo, deve essere bensì solubile nell'acqua, ma non troppo facilmente, acciocchè non ceda all'umidità indispensabile per levare le antiche tele, le imprimiture di gesso, e talvolta anche le mestiche: e per ultimo nulla deve avere in sè di tutto ciò che può nuocere al dipinto od alle vernici. Oltre di che, nella formazione dell'intelaggio è mestieri aver presenti molte circostanze, affinchè esso sia fatto in modo che si presti per bene a tutte le necessità. Nei primi tentativi di trasporto, operando sopra piccole tele, feci uso di un vero *cartonnage* composto di sola carta assicurata con colla d'amido bollito nell'acqua: ma, vista la difficoltà di espellere totalmente l'aria che rimaneva imprigionata fra la carta e la pittura, al primo strato di carta sostituii una mussolina, attaccandola con la stessa colla d'amido. Indi, abbandonata del tutto la carta, ma valendomi ancora della medesima colla, formai un vero intelaggio, composto d'una mussolina ed una tela. Ma nemmeno quel sistema mi accontentò, poichè,

se può tollerarsi la colla d'amido per la mussolina, la quale, essendo sottile e rara, asciuga prestamente, anche qualora s' immerga nella colla, e la si applichi e distenda sul dipinto così inzuppata, altrettanto non può dirsi della tela. Poichè se applichi la colla d'amido alla mussolina già secca, e vi distendi sopra la tela comprimendola acciò aderisca, essa assorbe la parte acquea della colla in guisa tale che la riduce in pasta e le toglie la facoltà attaccaticcia — se adoperi una colla tanto molle da evitare un tale inconveniente, ne incontri un altro, quello cioè che una tal colla manca della consistenza necessaria per fare aderire tenacemente la tela alla mussolina — ed ove si mantenga la colla di una moderata densità, e, dopo aver distesa la tela sur un letto di colla, si applichi dell'altra colla sopra di essa, e più ancora ove si immerga la tela nella colla acciò se ne saturi prima di distenderla, essa ne assorbe una tal quantità che dura grandissima fatica ad asciugare. Poichè è da avvertirsi che la colla d'amido, o di farina, impiega per seccare un tempo triplo, e forse più ancora, di quello che occorre per la colla forte. Il quale inconveniente è gravissimo, perchè quell'umido così a lungo protratto può far ossidare la vernice con danno del dipinto, e specialmente dei ristauri, ed anche penetrare ed ammollire la imprimitura, e far contorcere o disgiungere la tavola. Provai dunque ad incol-

lare la mussolina con l'amido, e la tela con quella colla di limbellucci della quale servonsi i doratori per temperare il loro gesso. Ma nell'operare mi confermai nell'idea che la colla d'amido non fosse abbastanza tenace per assicurare solidamente la mussolina al dipinto. Cambiai quindi un altra volta ed attaccai entrambi quei tessuti con la colla di limbellucci, e mi accadde ciò che suol dirsi cadere dalla padella nelle brage, poichè questa s'appiglia al dipinto ancor meno di quella, ed oltre a ciò si ammollisce con maggiore facilità. Finalmente, dopo molti altri tentativi, che tornerebbe inutile l'accennare, fra i quali quello d'unger di succo d'aglio la pittura, e porre una porzione di quel succo anche nella colla, riuscii a trovare un modo che mi accontentò, che è quello di attaccare la mussolina con colla composta di fior di farina di frumento e latte, cui sia stata aggiunta una piccolissima dose di zucchero, e di soprapporvi, allorchè essa è ben secca, la tela, assicurandovela con buona colla forte non troppo densa, entro la quale sia stata disciolta una piccola dose di miele, onde mantenerle un certo grado di pieghevolezza. E qui credo bene avvertire avermi la esperienza dimostrato che l'adoperare la colla di limbellucci o di pergamena non è che un lusso superfluo, poichè la colla forte comune, della quale servonsi gli ebanisti, quando sia di buona qualità, è molto più tenace, costa assai

meno e non richiede alcuna operazione straordinaria per prepararla. Con un intelaggio fatto a questo modo ho eseguito il trasporto dalla tavola alla tela del bel dipinto di Gio. Cima da Conegliano di proprietà dell'Accademia Carrara di Bergamo, e contemporaneamente di uno, di mano di Andrea del Sarto, posseduto dal coltissimo mio amico Dott. Gio. Morelli Deputato al Parlamento Italiano, e posteriormente di tutti quelli, che mi vennero dati per ammaestrare gli alunni durante il corso di lezioni teorico-pratiche sull' arte di trasportare gli antichi dipinti dalla tavola, dalla tela, e dal muro, che ebbi l'onore di dare in Firenze nell'estate 1864 per incarico governativo.

Ma per ottenere un intelaggio, il quale si presti a tutti i bisogni della operazione cui deve servire, non basta sapere di quali materie sia composto: è d' uopo conoscere eziandio il modo di eseguirlo.

Modo di eseguire l' intelaggio sulle tavole.

§ **84.** Prendi una mussolina di mediocre finezza, lavala con acqua calda e sapone, poi risciaquala in più acque acciocchè ne esca tutto l' amido che vi dette l' apparecchiatore. Falla asciugare, poi tagliala in tale misura che possa esserne rinversata sulla grossezza della tavola non meno di due centimetri circa da ogni lato. Abbi pronta la tua colla di fior

di farina e latte (ric. n° 11) già passata allo staccio, e con un grosso pennello od una piccola spazzola distendila bene egualmente su tutta la superficie del dipinto, e subito applicavi la mussolina; e con una spazzola a peli corti, stata pure intrisa nella colla, va soffregando affinchè la mussolina aderisca bene alla pittura, e perfettamente si distenda senza formare alcuna ruga. E se t'accorgi che la colla sia troppo abbondante, fanne uscire la parte esuberante comprimendola col pressoio o con la paletta (*Tav.* VI, *Fig.* 7 e 8), cominciando dal centro e proseguendo le fregazioni verso la periferia. Applica allora la colla anche alla grossezza della tavola, rinversavi sopra quei lembi della mussolina che riservasti a quest'uopo, falli aderir bene, e lascia il tutto in riposo acciò asciughi.

§ **85.** Quando il tutto è ben secco prendi un pezzo di tela di buona qualità, la quale non sia eccessivamente fitta, e di tal grandezza che basti a coprire tutta la superficie del quadro, e di più ne sporgano cinque centimetri circa da ogni lato, poichè se dovessi adoperarne due pezzi correresti pericolo che la congiunzione trasparisse sul dipinto dopo trasportato. Levane col tagliente tutti i nodi, distendila sopra la tavola già coperta dalla mussolina, ed assicurala in giro con delle bullette infitte nella grossezza del legno, ma solo per metà onde poterle facilmente ritogliere; poi con un grosso

pennello applicavi la colla forte con miele (ric. n° 7), alquanto liquida e calda, procurando di distenderla con molta eguaglianza, ed in tale quantità che basti a far sì che la tela tutta se ne imbeva e si attacchi solidamente alla mussolina. Ma nell'applicare questa colla usa attenzione di non darne troppa, e di arrivare precisamente fino all'orlo della tavola, ma non trascorrer oltre, perchè quei lembi di tela che si rinversarono sulla grossezza della tavola non si hanno da incollare, dovendo rimaner liberi. Asciutta che sia anche questa, esaminala, e se ti accorgi di averla data troppo liquida o troppo scarsa, per cui la tela non abbia aquistato quella solidità che è necessaria, puoi ripeterne un'altra mano, specialmente in giro, dove la robustezza è più necessaria. E con ciò avrai finito (*a*).

§ **86.** Prescrissi di adoperare un sol pezzo di tela, il che non è impossibile, perchè della tela ve n'ha d'ogni altezza. Ma se per qualche motivo straordinario sei costretto adoperarne più pezzi, ciò che ti può accadere nelle piccole città, ove difficilmente si trovano tele di altezza fuori del consueto, opera nel modo seguente. Prendi uno dei pezzi, levane il vivagno da un lato, e sfilacciane la estre-

(*a*) Se il quadro è grande, e specialmente se la tela dell'intelaggio è grossa, giova porvi due mussoline invece di una sola, la seconda delle quali dovrà essere attaccata con colla forte nel modo istesso della tela (ric. n° 7).

mità per la larghezza di un dito, estraendone i fili della orditura. Distendila quindi sopra la tavola in guisa che da tre parti avanzino i cinque centimetri sopra accennati, fa che la parte sfilacciata formi una linea retta, ed assicurala alle due estremità con un paio di bullette. Allora con un pennello di mediocre grossezza bagna dell'anzidetta colla forte la parte sfilacciata, più qualche centimetro anche della susseguente tela, avendo cura di non oltrepassare ove essa non arriva, e con molta diligenza comprimi contro la tavola la parte sfilacciata, e distendi i fili della sfilacciatura in guisa che non si accavallino l'un l'altro. Lasciala in riposo un paio d'ore acciò la colla acquisti una sufficiente forza, poscia tendi dolcemente ed assicura con le bullette tutto il rimanente del pezzo nel modo già indicato, ed applicavi la colla. E quando hai finito ripeti la stessa operazione con l'altro pezzo di tela, in guisa che la parte sfilacciata del secondo sia soprapposta a quella del primo. Avendo tu estratto da quelle due estremità i fili della orditura ne viene per necessaria conseguenza che ivi la tela è grossa la metà che altrove, per cui, anche sovrapponendole una all'altra, quelle due liste non formeranno che una grossezza eguale al rimanente della tela. Nel qual modo riuscirai ad avere anche nel punto di congiunzione, un piano quasi eguale, specialmente se sarai diligente nel distendere quei fili, ed avrai cura di comprimerli

alquanto con una spatola od altro arnese a ciò adatto. Quando conoscerai il sistema, col quale si riattaccano i dipinti, comprenderai quanto sia facile il formare delle impressioni nella pittura, e per ciò quanto interessi di mantenere un piano esatto. E qualora debba valerti di più pezzi anche di mussolina, farai lo stesso, con la sola diversità che questa la puoi incollare subito tutta, nel modo per essa indicato, perchè la colla di farina concede assai maggior tempo ad operare che non la colla forte, la quale subito si rappiglia, e perchè la mussolina si distende e si conserva tale anche nell'asciugare, sebbene non imbullettata. In tal caso poi abbi cura che le due congiunzioni, cioè quella delle mussoline, e quella delle tele non cadano l'una sopra dell'altra (*a*).

§ **87.** Dal già citato rapporto all'Istituto di Francia, non meno che dal Montamy, e dal Déon apprendesi come per lo addietro la composizione del *cartonnage* fosse molto complicata; ed il Lejeune c'insegna, ed io verificai sul luogo, che anche al dì d'oggi a Parigi compongonsi i *cartonnages* principalmente di carta. Ma il raziocinio ha fatto che la carta fosse da me abbandonata, e la esperienza mi ha dimostrato che la semplicità di quello or ora descritto è preferibile

(*a*) Quando la tela è in più pezzi la duplicazione della mussolina diventa indispensabile.

a qualunque altro. In fatti, a qual pro esporsi a dei pericoli quando si può ottenere il medesimo risultato evitandoli tutti? A che giova il complicare quando i pochi strati da me prescritti bastano anche per le opere della più gran dimensione? L'unica avvertenza che tu devi avere è quella di valerti d'una tela tanto più forte, quanto più vasta è la superficie del quadro, e di adoperare in questo caso due mussoline.

§ **88.** Dissi poc' anzi che il raziocinio ha fatto che la carta fosse da me abbandonata nella formazione dell'intelaggio. Eccone le ragioni: 1° Perchè non havvi mai la necessaria certezza che la carta aderisca in ogni punto, attesa la somma difficoltà di espellere l'aria che si imprigiona fra la carta ed il corpo cui vuolsi applicare. Un esperto operatore vi riuscirà bensì a scacciarnela il più delle volte, ma non per questo potrà garantirsi di riuscirvi sempre, specialmente se la superficie non è ben levigata; e se vi sono dei punti nei quali la carta non aderisce là manca la necessaria robustezza, poichè una semplice mussolina è troppo fievole. Altronde è sì difficile il trovare un operatore capace di tanto, che a me pare una vera imprudenza il porsi nella necessità di averlo quando si possa farne a meno; 2° Perchè regna antagonismo fra la carta e qualsivoglia tessuto, agendo sopra di essi in senso opposto l'azion del secco e dell' umido. Poichè, mentre con

l' umido la carta si dilata, tutti i tessuti si restringono. Dal quale antagonismo ne deriva essere impossibile che un cartoccio composto nel modo indicato dal Déon e dal Lejeune si mantenga piano anche per pochi giorni qualora sia lasciato libero, specialmente poi ove gli strati di carta vengano moltiplicati sino a cinque o sei, come dice il Lejeune, ed avvengano dei trabalzi d' atmosfera. Chi non lo crede osservi le carte geografiche montate sopra tela, delle quali neppure una si mantiene piana, e se ne persuaderà; 3° Perchè lo strato di carta se è sottile, non presenta una solidità sufficiente per garantire l' operatore durante la distruzion della tavola e della imprimitura, e se è grosso diviene duro, inobbediente, ned è domabile con l' umido, perchè si contorce inegualmente, rendendo con ciò sommamente difficile l' attaccamento esatto del dipinto alla tela stabile, e più ancora alla nuova tavola se questa vuol preferirsi. Dei quali diffetti nessuno se ne incontra nel semplicissimo sistema da me adottato.

§ **89.** Ai §§ 31, 36, 37, ho detto, che qualora le fessure delle tavole in quei paragrafi accennate fossero di tal natura da non poter essere perfettamente riunite non v' ha altro rimedio che passare al trasporto del relativo dipinto. Se dunque ti avviene di dover operare sopra alcuna di esse vi formerai l' intellaggio nel modo da me indicato, senza

9

curarti delle fessure, salvo unicamente ad adoperare, oltre la solita mussolina, una tela rara e sottile, acciocchè l'intelaggio, qualora venga umettato, possa aquistare un sufficiente grado di elasticità. Anzi, se la tavola fosse piccola, potresti omettere anche la tela, valendoti però, invece della mussolina, di un tessuto alquanto di lei più robusto. A tempo opportuno t'indicherò anche il rimanente delle pratiche per compir l'operazione (§ 142).

Isolamento del colore.

§ **90.** Eccoci finalmente alla prima delle due più importanti operazioni che si riferiscono al trasporto dei dipinti, quella cioè dell'isolamento dei medesimi dalla tavola. Ma prima di procedere nella esposizione del metodo da me adottato, reputo opportuno porgere una idea anche d'altro sistema, non ha guari immaginato da un valente artista italiano, col quale riuscì a trasportare lodevolmente, da una tavola impressa di gesso alla tela, un abbastanza vasto dipinto di scuola romana (*a*) appartenente alla R. Pinacoteca di Modena. Questi è il signor professore Carlo Goldoni, restauratore addetto a quella galleria, gio-

(*a*) Porta la data del 1521, è alto metri 2, 25, largo metri 2, 08, e rappresenta Nostra Donna in trono con angeli e santi.

vane artista, di cui devo altamente encomiare, non meno che il vivo amore per l'arte che professa, la somma gentilezza dei modi; il quale, appena udito il mio nome, abbandonando ogni meschina idea di monopolio, mi raccontò e spiegò tutto il suo sistema, dandomi eziandio facoltà di renderlo noto. Della qual cosa mi trovo in debito di rendergli pubbliche grazie, non tanto in nome mio, quanto dell'arte, ch'egli con la sua laboriosità tende a far progredire. Che se, per quei motivi che verrò esponendo, credo che il di lui sistema non sia preferibile a quello da me adottato, ciò non toglie essere ottima cosa che il Pubblico lo conosca, sia perchè potrebbe in alcuni casi venire esso pure in acconcio, e sia ancora acciò si vegga esservi sempre fra noi più d'uno che tenta continuamente di far avanzare le arti in ogni ramo.

Sistema di trasporto immaginato dal sig. Carlo Goldoni.

§ **91.** Il prof. Goldoni operò il distaccamento del colore dalla accennata tavola nel modo seguente:

Pulito il dipinto ed appianatolo, vi distese sopra una tela, che assicurò con bullette infisse nella grossezza del legno, e sopra di essa ne stese altre quattro, una alla volta e sempre tendendole molto, ed assicurandole del pari con le bullette; compita la quale operazione, e posta la tavola orizzontalmente,

bagnò quelle tele in guisa che si inzuppassero completamente d'acqua, e le mantenne costantemente bagnate per sette od otto giorni consecutivi. Trascorso un certo tempo, levò le bullette ad un angolo, e scandagliò con una spatola per conoscere se l'acqua, passando per le piccole screpolature del colore, e giungendo per quella via alla imprimitura, ne avesse a bastanza ammollita la colla che la legava, il quale scandaglio fu da lui ripetuto più volte ed in diversi punti, fino a che fu convinto che tutta la imprimitura era divenuta molle e cedevole. Allora levò le tele, asciugò meglio che potè la pittura, e poco dopo vi distese sopra una nuova tela attaccandovela con colla forte ben densa e tenace. Pensò egli che lo strato della pittura ad olio dovesse quanto bastasse difendere questa colla dall'umido della imprimitura, cosicchè la colla stessa potesse far presa: e così avvenne. Quando adunque il signor Goldoni, che mai non abbandonava quel lavoro, si accorse che la tela era abbastanza tenacemente attaccata alla pittura non pose tempo frammezzo, ma cominciando dai contorni, alzò la tela, la quale, nel sollevarsi, portava seco anche la pittura, attesochè la imprimitura, tutt'ora molle, dividevasi, rimanendone una porzione adesa alla tavola ed un'altra al dipinto. Ed in tal modo riuscì a trasportare tutta la pittura, che riattaccò poi ad una tela.

Tale è il metodo immaginato dal signor Goldoni, quale da lui medesimo mi venne indicato. Ora poi, seguendo il mio sistema di esaminare i metodi altrui e dirne il mio parere, acciò il Pubblico possa meglio giudicarne, farò le mie osservazioni anche a questo, certo che quel bravo e generoso Artista, cui è sprone, non la vanità, ma il bene dell' arte, non se ne adonterà.

§ **92.** I motivi che mi vietano di dare la preferenza al metodo Goldoni sono: 1° Perchè esso non è applicabile che tassativamente alle tavole con imprimitura di gesso: 2° Perchè l' operatore, dovendo agir sempre allo scuro, non può mai essere assolutamente certo della riuscita. In fatti, chi può mai garantirsi che l' acqua sia passata uniformemente da per tutto, che tutta la imprimitura ne sia stata abbastanza ammolita, che al momento di alzare la tela con l' aderente pittura non si trovi qualche punto nel quale la imprimitura si rifiuti a cedere? E, nel caso che ciò avvenga (caso facilissimo a succedere perchè bene spesso la imprimitura non è tutta uniforme, — perchè il colore non è del pari ovunque egualmente permeabile all' acqua a motivo che non ovunque trovasi egualmente screpolato, — perchè l'olio di alcuni colori invase la imprimitura più assai che quello di alcuni altri, — perchè finalmente la grossezza del gesso e le condizioni del legno sono soventi volte diverse da un punto all' altro della me-

desima tavola) come farà l'operatore ad opporvi pronto ed efficace rimedio? 3° Perchè quel sì prolungato bagno pregiudica assolutamente alla pittura e guasta le vernici e tutto ciò che alle stesse va unito. Di maniera che, se il quadro ebbe delle vernici alquanto abbondanti, queste si ossidano, guastando tutti i ristauri: 4° Perchè nel sollevare la tela cui è adeso il dipinto, essendo costretti a piegarla, la pittura non può a meno di soffrire: 5° Perchè levando il colore con parte della imprimitura annessa, l'operatore non può vedere gli eventuali bisogni della pittura che sollevò, nè apportarle quei rimedi che fossero del caso. Nessuno dei quali inconvenienti si riscontra nel metodo da me adottato.

§ **93.** Per tali motivi, in cima ai quali sta quello di dover lavorare allo scuro, e quindi in una continua incertezza, trovo di non potere raccomandare ad alcuno di adottare definitivamente il sistema Goldoni. Tuttavia ponno esservi dei casi, come, per esempio, quello di dipinti eseguiti sopra oggetti che per qualsivoglia motivo non si ponno distruggere, nei quali anche quell'ingegnoso sistema può riuscire utilissimo.

Distacco dei dipinti ad olio dalle tavole con imprimiture di gesso.

§ **94.** Predisposta che tu abbia la tua tavola nel modo indicato ai paragrafi 6 e seguenti, ti procurerai

una tavola della grandezza di tre centimetri in ogni senso più di quella, dalla quale vuoi trasportare il dipinto, che sia solida, assicurata posteriormente con delle traverse, ben liscia ma non perfettamente piana, dovendo essere colma nel mezzo in ragione di mezzo centimetro circa per ogni metro di larghezza o lunghezza, la quale sarà da noi chiamata **tavola d'appoggio:** la assicurerai al banco di lavoro acciocchè resti ferma, porrai sopra di essa la tavola dipinta con l'intellaggio verso di lei, e ve la assicurerai contro col mezzo di quattro morse poste agli angoli.

§ **95.** Il signor Hacquin, nel trasportare la Madonna di Foligno di Raffaello, e l'uccisione di fra Pietro domenicano di Tiziano, già accennati, per rendere sottili quelle due tavole fece uso di due seghe, una delle quali, agendo perpendicolarmente, cioè in senso parallelo al dipinto, fendeva la tavola in due parti, e l'altra, mossa orizzontalmente, liberava di tratto in tratto la sua compagna, recidendo la tavola nella parte posteriore a misura che quella s'avanzava. Nel qual modo ridusse la parte dipinta alla grossezza di un solo centimetro. Ma io non suggerirò giammai una tal pratica, a meno che non trattisi d'una tavola di piccola dimensione e d'una straordinaria grossezza; ed anche allora vorrei che la parte dipinta si tenesse alquanto più grossa che non un solo centimetro. Le ragioni poi che mi fanno

rifiutare il metodo Hacquin sono le seguenti: 1° Una simile fenditura non vale che per le tavole perfettamente piane, non potendo la sega secondare le sinuosità delle tavole curve o contorte: 2° Per procedere a siffatta operazione sopra una tavola di gran dimensione, oltrecchè è mestieri far uso di utensili ed apparati straordinari, che assai difficilmente si trovano, fa d'uopo eziandio, per tenerla ferma, esercitare una forte pressione sulla tavola con grave pericolo del dipinto: 3° L'uso della sega trasversale è estremamente pericoloso, massimamente conservando una sì meschina grossezza alla parte dipinta, essendo oltremodo difficile l'ottenere che proceda del pari alle due estremità del taglio, e bastando altronde pochi millimetri di sbilancio per intaccare la sottil tavola dipinta, e compromettere, forse irreparabilmente, la pittura. Il qual pericolo aumentasi a dismisura con l'aumentarsi della grandezza della tavola: 4° Altro pericolo imminentissimo presenta il maneggio di una tavola, specialmente se è vasta e composta di molti pezzi, quando sia ridotta a tanta sottigliezza, fatto anche riflesso, che nella massima parte delle tavole, i vari pezzi che le costituiscono sono assicurati fra di loro col mezzo di caviglie o piuoli conficcati d'ambe le parti nella grossezza delle assi, l'azion dei quali vien distrutta dalla fenditura: 5° Finalmente un tal sistema, tanto difficile e pericoloso, non presenta alcun compenso dal lato

della economia di tempo e di denaro. Per le quali ragioni credo utile e conveniente rinunciare in favore dei seguaci del signor Hacquin alla sublimità di quel sistema, attenendomi invece ad uno assai triviale, ma semplice, facile, spedito, e scevro da qualsiasi pericolo.

§ **96.** Allogata adunque che tu abbia la tua tavola contro quella d'appoggio, come indicai al § 94, toltone prima le traverse ed i chiodi, per estrarre i quali dovrai, col mezzo di una sgorbia, formare un incavo tutt'attorno ad essi, affinchè cadano spontaneamente senza aver bisogno di forzare; ed eliminato con prudenza quant'altro potesse opporsi al libero movimento della pialla, darai mano ad assottigliarla con una pialla, da prima a ferro convesso, poscia a ferro piano, finalmente a ferro dentato, lavorando ora pel lungo, ora pel traverso, o per isbieco, e trasportando di tratto in tratto or l'una or l'altra morsa, onde poter agire in ogni punto, ed aumentando di diligenza e di circospezione quanto più la tavola si va assottigliando. Col qual sistema, se agirai con prudenza e da bravo ebanista, con tutta facilità e prestezza, e senza alcun pericolo, distruggerai quasi per intero tutto il legno. Ma bada bene di non lasciarti cogliere dalla fretta, e sopra tutto di non lavorare sbadatamente, perchè potresti essere tradito. Non rare volte una tavola sembra liscia ed eguale, poi tutt'a un tratto si presenta o

un nocchio od una sfoglia, urtando nei quali con un colpo sventato potresti cagionar gravissimi danni. Va dunque cauto e circospetto, e dove il legno è duro od ineguale serviti d' un pialletto a ferro stretto, molto convesso, e pochissimo sporgente, acciò faccia dei trucioli finissimi, e compi con la raspa l'opera del massimo assottigliamento del legno, segnatamente ov' esso è avvitolato e nei nocchi, che son sempre duri. Anzi in tali casi ti gioverà spesso il valerti di piccoli scalpelli e delle sgorbie, ed anche del bistori curvo. Ed allorchè le cose son giunte a tale da non aver più bisogno della pialla, e di esercitare sulla tavola una certa forza, e per conseguenza anche di tenerla fortemente assicurata col mezzo delle morse, torrai queste, ed invece assicurerai ciò che ti rimane, ripiegando la parte esuberante della tela, formante l'intelaggio, sulla tavola d' appoggio, e fermandola con delle bullette infitte nella sua grossezza. Prima però di far questo, osserva se per accidente qualche truciolo, o scheggia, od anche raschiatura fosser penetrati fra l'intelaggio e la tavola d'appoggio, nel qual caso sarebbe necessario levarli, usando però molta attenzione per non danneggiare l'intelaggio e ciò che vi è attaccato, nel sollevarlo; quando poi batti le bullette poni mente di non infiggerle per intiero, affinchè tu possa estrarnele facilmente quando ne verrà il momento. E se la colla dell'intelaggio fosse trascorsa a quella parte

della tela che sporge oltre la tavola, per cui non si prestasse bene ad essere ripiegata, inumidiscila acciocchè la colla si ammollisca, ma nel far ciò bada bene di non oltrepassare, bagnando anche la parte che corrisponde al piano della tavola, affinchè la tela, nel ripiegarsi, non si divida dalla mussolina. Anzi, se t'accorgi che in qualche punto ne sia divisa, favvi penetrare della colla per riunirla di bel nuovo.

§ **97.** Ma non sempre ti sarà fattibile appoggiare per intiero la tavola, sulla quale vuoi operare, a quella detta d'appoggio, perchè spesso ve n'ha di così imbarcate o contorte da riuscire impossibile applicarle a qualsiasi altra. In tal caso ti converrà supplire col tuo ingegno, appoggiandola e fermandola a parte a parte, ponendo dei puntelli alle parti che rimangono sollevate, ed assotigliandola un pezzo alla volta finchè sia tutta ridotta a tal sottigliezza da non poter più opporre resistenza. Allora la adagerai sulla tavola d'appoggio, e nel modo già indicato compirai la operazione. Avverti però, che assai probabilmente, compita la operazione dello spoglio, l'intelaggio col relativo dipinto di tali tavole, non ti rimarrà così piano e disteso come quello delle tavole piane. Non te ne dar pensiero, ma abbandonalo per alquanti giorni libero sulla tavola d'appoggio, preferibilmente in luogo umidetto, e vedrai che il suo peso stesso e le vicissitudini atmosferiche

basteranno a distenderlo ed appianarlo perfettamente, senza l'opera della tua mano.

§ **98.** Col mezzo delle varie pialle, delle raspe, od altro stromento, tu giungerai bensì facilmente a rendere il legno sottile come la carta, ma per toglierlo intieramente col mezzo dei soli ferri, senza incontrare pericoli, conviene usare una diligenza e circospezione grandissima, ed impiegare un tempo assai lungo. V' ha però un mezzo, che talvolta giova a sollecitare la operazione senza pericoli, ed è quello di ammollire quei resti del legno con l'acqua. Allorquando adunque hai ridotto il legno a tal sottigliezza che quasi da per tutto ti traspare la imprimitura, bagnane un pezzo della grandezza di quindici centimetri per 20: attendi alcuni minuti acciò l'acqua penetri per bene nel legno, e se assorbe molto ribagna, poi con una raspa a denti piuttosto grossetti soffrega leggermente in senso trasversale alla fibra del legno, e vedrai che quel resto di legno si spappola, si sfilaccia, e staccasi dalla imprimitura con una incredibile facilità e prontezza. E se v' ha qualche punto ove non ceda sì bene perchè l' acqua non vi penetrò a bastanza, sia in causa d'esser troppo grosso ovver troppo duro, ripeti la bagnatura, attendi un tempo congruo ed esso pure cederà. Ma anche colà ove cedette subito, vi rimarranno alcune piccole scagliette. Non ti ostinar con esse ad usar la raspa, ma bagnale leg-

germente e levale col bistori curvo, che cederanno subito. (*a*)

§ **99.** Tuttavia questo mezzo non riesce sempre, anzi sono più frequenti i casi nei quali il legno non cede (*b*). Se adunque t'accorgi di esserti incontrato in uno di questi casi non ti ostinare, che correresti pericolo di cagionar danni forti, ma deponi la spugna e la raspa, attendi che secchi perfettamente, poi con delle raspe assai fine prosiegui la operazione fino a che hai distrutto intieramente tutto il legno, nè te ne rimane tutt' al più che una specie di velo in alcune piccole parti. Ed allora, bagnando pochissimo ed a piccolissimi pezzetti, ti sarà agevole togliere anche quel resto mediante una piccola raspa assai fina od un tagliente.

§ **100.** Io ritengo che la diversità che corre a

(*a*) Il sig. Cav. P. A. Curti, nella già ricordata sua relazione all'Ateneo di Milano (pag. 368) dice che il signor Brison ha saputo trovare un metodo proprio che accorcia di molto la operazione *distaccando* la tavola *a grandi pezzi senza pericolo del dipinto.* Lasciando in disparte la quistione se ciò sia fra le cose possibili, trovomi in grado di poter assicurare l'egregio sig. Cavaliere avvocato, che, intorno a questo punto, fu poco esattamente informato, poichè il mio allievo Antonio Zanchi, nell'eseguire la distruzione della tavola, cui esso allude, non si dipartì punto nè poco dai metodi indicati nel presente manuale.

(*b*) Sopra sedici casi non potei giovarmene che tre sole volte, e lo Zanchi una sola in otto trasporti.

questo riguardo fra una tavola e l'altra dipenda da due cause. La prima è la diversità del legno, abbenchè apparentemente tutto della medesima specie di pioppo, che può dirsi l'unico legno sul quale dipinsero fra noi gli antichi, avendo osservato, che, mentre le venete e le lombarde cedon subito, le toscane sono al tutto restíe. La seconda poi ritengo che sia il fatto che a taluna venne data una mano di colla prima di applicarvi il gesso della imprimitura. La qual colla, ammollendosi con l'acqua, facilita il sollevamento di quei resti di legno, laddove nelle altre il gesso medesimo, che vi penetrò, li tiene saldi e fermi alla imprimitura.

§ **101.** Ora finalmente siamo giunti all'ultima operazione del distacco, a quella che fa strabiliare tutti coloro che non conoscono il seguito delle operazioni antecedenti, nè ponno farsi un' idea del punto cui arriva l'uomo quando impiega di proposito quella diligenza che si ebbe in dono dalla provvida natura, vogliam dire alla distruzione completa della imprimitura, che è quanto dire dell'ultimo sostegno naturale del dipinto. E per verità, l'idea di privare intieramente del suo naturale appoggio uno strato soventi volte vastissimo, e sempre di una estrema sottigliezza e friabilità, quale è la pittura di un quadro, la è cosa che non può a meno di destar meraviglia in chiunque, e molto più in chi non è iniziato ai misteri dell'arte nostra. Eppure la cosa

non è sì difficile come sembra, quando l'operatore usi la necessaria diligenza ed abbia eseguito esattamente tutte le precedenti operazioni or ora indicate.

§ **102.** Quando adunque tu hai distrutto onninamente tutto il legno, del quale non ne deve rimanere traccia, prenderai una piccola spugna ed un pennello piatto, non troppo piccolo nè troppo grande, di setole piuttosto durette, il quale sia stato troncato a metà dei peli in guisa che formi come una piccola spazzola. Terrai questo con la mano destra, e la spugna con la sinistra: immergerai il pennello in acqua tiepida, poi lo scuoterai acciò ne cada la parte esuberante, e, cominciando della sinistra, bagnerai un pezzo della imprimitura della estensione di circa quattro centimitri da manca a destra, e di otto in dieci dall'alto in basso; e tenendo il pennello verticalmente, strofinerai comprimendo. A tal confricazione il gesso della imprimitura si distempererà, e tu, con la piccola spugna, stata bagnata poi compressa, lo leverai. E continuerai sempre in simil guisa, cioè stemperando il gesso col pennello, ed asportandolo con la spugna, e risciaquando ad ogni tratto sì l'uno che l'altra acciò operino per bene. Abbi cura di non bagnare se non quella piccola parte sulla quale vuoi subito agire, e di procedere sempre in linea regolare, incominciando dall'angolo sinistro in basso, ed avanzando da sinistra

a destra sino alla fine della linea, per ricominciarne poscia un' altra superiormente alla stessa, e sempre da manca a destra. Nè credere che tali prescrizioni sieno una pedanteria od un capriccio: no, sono il risultato della sperienza. Se tu bagni un pezzo d'imprimitura, e non vi lavori subito, ciò che ti accaderebbe nel togliere con la spugna il gesso disciolto se procedessi dall'alto in basso, o da destra a sinistra, essa si rigonfia, forma delle grandi vesciche, e non di rado ti fa il bel giuoco di ammollire la colla dell'intelaggio, e sollevare con sè anche la parte della pittura che vi corrisponde. Vedi adunque che val bene la pena di procedere cautamente anche a costo d'incorrere nella taccia di pedanteria, e che le mie prescrizioni non sono capricciose ma ragionate. Nel qual modo operando, più presto che non lo giudichi, riescirai a toglier tutta la imprimitura senza cagionar danno alcuno al dipinto. Avverti però che talvolta il pittore, per rendere meno assorbente la imprimitura, prima di porsi a dipingere, vi applicò una mano di colla animale, e tal volta anche d'amido o di riso, la quale, essendosi impregnata dell'olio dei colori, diventò come una pellicola che non cede alla semplice azion del pennello. In tal caso, tenendo il medesimo andamento già indicato, la bagnerai leggermente, e col bistori curvo la torrai tutta, acciò la nuova imprimitura possa aderire tenacemente alla pittura.

§ **103.** Ma anche qui debbo porti in avvertenza, che non sempre il gesso si discioglie col solo sfregamento. Quindi, allorchè vedi non prestarsi a ciò, non insisti, ma toglilo col ferro. A tale uopo, tenendo l'ordine sopraindicato, bagnerai con acqua tiepida un pezzetto della superficie di circa dieci centimetri in quadrato, e dopo pochi istanti, col bistori curvo, assottiglierai la imprimitura, che sarà divenuta molle, tagliandone delle fetterelle. Guardati però dall'approfondarti troppo in un luogo, ma procedi regolarmente, assottigliando con eguaglianza tutto quel pezzo che bagnasti, poi passando ad un altro, acciocchè quello si asciughi. Poichè, onde la operazione riesca bene e senza pericoli, non devi levare per intiero la imprimitura ad un pezzo prima di passare ad un altro, ma devi accontentarti di assottigliare, pezzo per pezzo, il gesso di tutta la superficie ripetendo poi più volte l'operazione stessa, finchè hai raggiunto lo scopo che ti sei prefisso. E questa precauzione è necessarissima, perchè importa molto alla buona riuscita il conservare un certo equilibrio fra le varie parte del quadro, ed il mantenere meno che sia possibile l'umido in un punto. L'acqua è necessaria, ed adoperata parcamente e con circospezione, dà ottimi effetti, nè fa danno: ma qualora si ecceda od in quantità od in durata si può sciupar tutto.

§ **104.** Abbi dunque cura di spremer bene la

piccola spugna prima di valertene, dovendo più inumidire che bagnare, essendo in tuo arbitrio il ripetere quante volte ti occorre quella legger bagnatura. Oltre di che, non sempre è possibile o conveniente il togliere proprio tutto il gesso, poichè alcune volte succede, che quello strato che toccava la pittura fu invaso dall'olio in modo tale, che si convertì in pittura esso pure. E siccome, quando trovasi in quello stato, non può più pregiudicare, anche rimanendo, così sarebbe una follìa il correre incontro a gravi pericoli per il capriccio di volerlo levare. Di più: procedendo gradatamente nel togliere quella parte che deve essere levata, tu vedi chiaramente lo stato vero delle cose, e prosiegui o ti arresti secondo che la prudenza ti suggerisce, e riduci tutta la intiera superficie al medesimo stato, laddove se ti ostinassi in un punto, non avresti alcun criterio per giudicare del complesso, e la tua operazione riuscirebbe tutta disuguale.

Distacco dalla tavola dei dipinti a tempera.

§ **105.** Pel distacco di questi dipinti, ti comporterai in tutto come con quelli eseguiti ad olio sulla imprimitura (§ 94 e seguenti), senza obliare però che in questi non havvi fra il colore e la imprimitura una linea di demarcazione così precisa ed apparente come in quelli ad olio. E così pure devi

aver presente esser assai difficile che una pittura a tempera, benchè vernicata, sia così impermeabile all'acqua come una ad olio. Dai quali fatti, due conseguenze tu devi ritrarre, l'una che non si può spingere lo spoglio del gesso fino a quel punto, cui si arriva con le pitture ad olio, dalle quali di solito si toglie per intiero, l'altra che è d'uopo usare maggiori cautele nell'uso dell'acqua, onde evitare il pericolo che penetri, ed ammollendo la colla che assicura il dipinto all'intelaggio, cagioni dei guasti. Bagna dunque poco e rimani pochissimo nel medesimo luogo, ma passa di frequente da uno all'altro asciugando diligentemente quel pezzetto che abbandoni, ed approfondati gradatamente su tutta la superficie, e sii molto guardingo, perchè le tempere sono traditrici. I colori ad olio, essendo stati incorporati con esso prima di essere distesi col pennello sulla imprimitura, oppongono in ogni punto la medesima resistenza, e la divisione fra essi ed il gesso è quasi uniforme. Ma così non è di quelli a tempera, nei quali la vernice penetrò inegualmente in causa del vario grado della rispettiva loro facoltà assorbente. Essendo perciò ineguale la grossezza dello strato solidificato dalla vernice, nel mentre che, approfondandoti troppo in un punto ove il gesso è cedevole, corri pericolo di sciupare il dipinto estremamente sottile e mancante di solidezza, in un altro vai a rischio di cagionar danni perchè il

gesso, quantunqne abbondante, ti oppone una vigorosa resistenza per effetto della vernice che lo consolidò. Abbassati dunque gradatamente ed egualmente da per tutto; ed allorchè trovi che il gesso non cede prontamente sotto il tuo ferro, desisti perchè vuol dire che in quel punto si è consolidato, è per ciò che non convien levarlo, essendosi reso innocuo. Nè insistere di soverchio anche dove cede facilmente, affinchè non ti accada quanto dissi più sopra. In tutto, ma specialmente in queste operazioni, bisogna aver sempre avanti alla mente la gran massima rappresentata dal noto proverbio: **Il soverchio rompe il coperchio**, ed usare della massima prudenza e moderazione.

§ **106.** Abbi presente che può accaderti, specialmente se bagni troppo, o prolunghi soverchiamente la umidità in un punto, che la imprimitura si rigonfi formando delle vesciche. Guardati bene dal toccarle, perchè vi cagioneresti un guasto, ma lascia invece che asciughino da sè; ed allorchè non sono ancora perfettamente secche, soprapponivi un pezzo di carta sottile, e col piccolo ferro (*Tav.* VI, *Fig.* 2), appena tiepido, ripassale acciò si appianino ed aderiscano di bel nuovo all'intelaggio. Quando poi avrai spogliato tutta la intiera superficie del dipinto, lo lascierai in riposo almeno un giorno, poscia lo ripasserai inumidendo leggermente quei punti ne' quali ti accorgi esservi rimasto del gesso,

od esservi più grosso che altrove, onde levarlo col bistori, od assottigliarlo, a seconda del caso.

§ **107.** Se adesso rifletterai che la pittura non ha altro sostegno fuorchè l'intelaggio, e che una semplice mussolina non può aver forza sufficiente a sorreggerlo, comprenderai di quanta utilità riesca il tenere la tavola d'appoggio e la tela alquanto più grandi del dipinto, poichè con questa precauzione si impedisce che nel rinversare la tela sulla tavola d'appoggio si distacchi essa all'intorno dalla mussolina, per cui anche le estremità sono scevre da ogni pericolo.

Distacco del dipinto dalle tavole con mestica ad olio.

§ **108.** Anche relativamente a queste ti comporterai in tutto e per tutto come prescrissi per quelle con imprimitura di gesso, sino alla totale distruzione della tavola. Ma allorchè dovrai por mano alla mestica, sarà d'uopo mutar sistema, perchè l'acqua non ha possanza alcuna su di essa. Il Dèon, nel suo opuscolo già ricordato, parlando del distacco dalla tela, dice: *Tolta questa tela, sempre col mezzo del rastiatoio, si polverizza del tutto od in parte l'antica preparazione a seconda che il suo stato di deterioramento lo esige, ma sempre questo lavoro debb' essere uniforme. Noi abbiamo veduto parecchie*

di queste pitture, liberate dalle loro preparazioni, essere arrivate alla trasparenza d'un vetro dipinto. Egli è allora che il foderatore vi applica una nuova preparazione (cioè una mestica) *di pittura all'olio, esattamente del tono stesso di quella che ha levata.* (a). Ma quell'autore non accenna ad alcuna distinzione fra i dipinti sopra imprimitura, e quelli sopra mestica, per cui io ritengo, che quelle *parecchie* pitture da lui vedute ridotte alla trasparenza di un vetro colorato, fossero di quelle eseguite sulla imprimitura di gesso, e fors' anco che sarebbe stato meglio detto *alcune* in luogo di *parecchie*, essendo i quadri antichi assai più rari in Francia che non fra noi. Nella qual persuasione mi induce anche il suo prescrivere che *si polverizzi* l'antica preparazione, cosa impossibile ad ottenersi della mestica. È vero che l' avvertenza che la nuova preparazione debba essere del tono di quella che fu levata farebbe supporre che anche quella fosse ad olio, perchè la imprimitura di gesso è sempre bianca; ma è certo altresì che nelle parole di quello scrittore havvi una contraddizione, non potendo regger insieme l'idea della mestica all'olio e quella della polverizzazione. Tuttavia, omesso il pensiero di polverizzarla, anche la mestica, qualora lo si voglia, si può distruggere, abbenchè costi

(a) Opera citata, Pag[a] 14.

tutt' altra fatica che non la distruzion della imprimitura. Per ottenere ciò dovrai valerti dello smeriglio con acqua, mosso col mezzo di un ordigno di legno della forma d'un piccolo macinatoio dei colori (*Tav.* V. *Fig.* 4), col quale molerai la mestica, detergendola assai sovente con una spugna, per vedere che cosa avviene. Ed allorquando la mestica si sarà bene assottigliata, sostituirai allo smeriglio, che corrode troppo, della pomice polverizzata, all'acqua di fonte, dell'acqua di ragia, ed alla spugna un fiocco di bambagia. Con questo mezzo si può giungere a levar tutta la mestica, ma le difficoltà sono somme, ed estremo è il pericolo. Imperciocchè in quasi tutti i dipinti eseguiti sopra mestica, il pittore tenne conto della tinta di essa, ed in grandissima parte del suo lavoro si servì di colori di poco corpo, e ve li applicò sottilissimi, e solo a velature, per utilizzare la tinta sottostante, la quale, trasparendo dal color sovrappostole, produce un ottimo effetto. Se dunque ti abbatti in alcuno di essi, la qual cosa è facilissima, è quasi impossibile che arrivi a levar tutta la mestica senza sciupar la pittura. Converrà dunque sapersi arrestare a tempo, cioè quando vedi trasparire altra tinta. Nelle mie peregrinazioni artistiche a Parigi, mi sono voluto accertare di ciò che vi si fa in questo rapporto, ed ho dovuto convincermi che **ben di rado si toglie tutta la imprimitura, e giammai la mestica.**

A tempo debito indicherò i metodi usati in quella gran metropoli.

Distacco dei dipinti ad olio dalle tavole senza imprimitura o mestica.

§ **109.** Per queste tavole, assicurato che ne abbi il colore, se ve n'è d'uopo, e formatovi l'intelaggio, passerai alla distruzione del legno nel modo già indicato. Ma quando la tavola sarà ridotta alla sottigliezza della carta, invece di ricorrere all'acqua ed alla raspa come proposi ai §§ 98, 99, la qual pratica riuscirebbe inutile, anzi pericolosa pel motivo che nel caso attuale il pittore dipinge ordinariamente sul legno nudo, ti servirai della pomice leggermente bagnata. Che se, per accidente il pittore avesse spalmato di colla il legno prima di dipingervi sopra, te ne accorgerai subito, e ciò agevolerà di molto la tua operazione.

Distacco dei dipinti ad olio nei quali il legno nudo serve di fondo.

§ **110.** Anche per questa specie di dipinti conviene diportarsi in tutto e per tutto come indicai al paragrafo precedente. Solo che, a risparmio di tempo, sarà bene che, prima di applicarvi l'intelaggio, ne cavi un lucido, poichè, non com-

prendendo essi tutta la superficie, pel motivo che le macchie naturali del legno vi tengon luogo di fondo, quel lucido ti indicherà le parti che corrispondono alla pittura, alle quali sole, ed a quelle che vi sono prossime, potrai riservare le maggiori tue diligenze. Nel qual modo più presto ed egualmente bene arriverai a liberar la pittura da tutto il legno, rendendola così perfettamente atta ad essere assicurata sopra un' altra tavola nel modo che indicherò a suo tempo (§ 166). Oltre di che, quel lucido ti servirà anche al momento di riattaccarla. Questa, come osserva il Dèon, è una delle operazioni le più delicate, e che reclama perciò dall' operatore tutte le immaginabili diligenze, essendo, fra le altre cose, sommamente facile il danneggiare le parti isolate del dipinto ed i suoi contorni. Ma fortunatamente non abbisogna quasi mai, perchè ai guasti di questa specie di dipinti si ripara quasi sempre con la colletta e la stiratura (§§ 6, 7 e 8).

Distacco dalla tavola ed appianamento dei dipinti ad olio raggrinzati.

§ **111.** Uno dei casi i più rari, e che presenta tali e tante difficoltà da riuscire impossibile con i metodi ordinari, è il trasporto di quei dipinti eseguiti sopra mestica, la cui tavola si restrinse dopo fatti. Fra le altre mi occorse di vedere una tavola della

superficie di un metro circa in larghezza, ed uno e mezzo in lunghezza, la cui pittura, opera stupenda del Guercino, erasi tutta raggrinzata, formando delle rughe pronunciatissime, assecondanti le vene del legno. Dall'esame di essa e dai relativi calcoli mi risultò essersi ristretta non meno di due centimetri. Come dunque appianar quelle rughe se vi mancava lo spazio su cui distenderle? Nè valeva levarle col ferro, poichè in tal caso molte delle parti le più interessanti, come occhi, bocche, nasi, ecc. sarebbero riuscite sconciate. Altro dunque non vi rimaneva che staccarne il dipinto, distenderlo e riportarlo sopra una tela od altra tavola. Ma un altro quesito subito si affacciava. Per assicurare il dipinto durante la operazione è d'uopo fare che aderisca in ogni punto a qualche cosa che valga a sostenerlo e difenderlo. Dove troverem noi dunque una sostanza che si adatti perfettamente a quel continuo alto e basso, e che sia al tempo istesso abbastanza robusta per sostenere il sottilisssimo strato della pittura, e cedevole quanto occorre per permettere che questo si dilati ed appiani? Il quesito non era di facile soluzione, e per iscioglierlo ho immaginato il metodo seguente:

§ **112.** Prima di tutto pulisci diligentemente la pittura con acqua tiepida, valendoti di una fina spazzola o pennello, essendo facilissimo che la polvere ed altre immondizie siensi agglomerate framezzo a

quelle rughe; e quand' è asciutta applicavi una mano di colletta alquanto densa, ma ben distesa, e lascia che si essichi. Prendi allora di quella poltiglia di cenci pesti, con la quale si fa la carta, in cui abbi disciolta una proporzionata quantità di colletta, e stendine uno strato leggerissimo sulla pittura. Lasciala seccare, poi ripeti una, due, ed anche tre volte la operazione medesima, acciocchè le rughe sieno perfettamente involte in quell'imbratto, avendo cura che sia ben disteso ed eguale in ogni punto. Quando il tutto è perfettamente secco, prendi una mussolina, lavala replicatamente in acqua calda e sapone, ed estratta appena dall'acqua mettila a cavalcioni d'una fune, acciò sgoccioli naturalmente e si asciughi, guardandoti bene dal distenderla. Preparata che sia questa, distendi una mano di colla d'amido, temperata con melassa o miele e piuttosto molle, su quel cartoccio di nuovo genere, ed immediatamente ponivi sopra la mussolina, e va comprimendola con un pennello a peli corti ad una piccola spazzola, imbrattata di colla essa pure, affinchè si adatti a tutte le ineguaglianze, senza tirarla e distenderla. Ed allorquando è asciutta stendivi sopra un'altra mussolina egualmente predisposta, e seguendo il medesimo sistema. Asciutta poi che sia anche quest'ultima mussolina, applica la tua tavola a quella d'appoggio, che avrai pronta, e passa alla completa distruzione del legno nei modi già indicati.

Chiunque vi rifletta, comprender deve che in questo modo si ha ottenuto un cartoccio, il quale, aderendo in tutti i punti, è atto a sostener la pittura, ma che, essendo composto di carta non battuta e di mussolina increspata, è suscettibile di un dilatamento assai sensibile.

§ **113.** Distrutto che sia onninamente tutto il legno della tavola, applicherai all'intelaggio dei panni leggermente bagnati, acciocchè l'umido lo investa tutto ed uniformemente. La carta inumidita tende di sua natura a dilatarsi, e le mussoline, essendo state a ciò predisposte, non vi si ponno opporre. Tu quindi, tenendo il risultato del tuo lavoro sopra un pancone ben piano, procura con le mani di distenderlo, incominciando da un lato, ed usando molta diligenza e circospezione; e di mano in mano che vedi le rughe andarsi svolgendo, comprimile ed appianale col ferro da stirare appena tiepido, avendo cura d'intromettere due fogli di carta, uno dei quali, cioè quello che tocca la mestica, sottile, e l'altro robusto (*a*); e procedi a questo modo fino a che

(*a*) Il motivo pel quale si prescrivono due fogli di carta, è che alcune volte quello che tocca la mestica, a cagione del caldo del ferro, vi si attacca in qualche punto. Se dunque, allorchè succede ciò, si volesse staccare, si sciuperebbe il dipinto. Si lasci adunque e si proceda nella operazione, che assai facilmente si leverà in seguito, distruggendo la carta col bagnarla e leggermente soffregarla con la mano.

tutte le rughe sieno sufficientemente scomparse. Con la quale operazione avrai bensì incamminata quella del perfetto appianamento, ma non compita, dovendoti risovvenire che la poltiglia di cenci fu applicata molle, per cui è cosa naturale che il cartoccio debba essere riuscito grosso negli avvallamenti, sottile nelle prominenze delle rughe, il che si oppone ad un' appianamento completo.

§ **111.** Quindi, per rimuovere un tale inconveniente, attaccherai alla mestica due mussoline state precedentemente lavate esse pure, servendoti della colla di latte e farina, come se dovessi fare un intelaggio (§ 84), salvo che anche adesso devi guardarti dallo stirarle, acciò non perdano la facoltà di dilatarsi allorchè sarà il momento opportuno; e quando sono bene asciutte rivolgi il tuo apparato sul pancone in guisa che queste ultime mussoline siano verso di lui, frapponendovi però dei fogli di carta per evitare il pericolo che la colla delle mussoline si attacchi al pancone. Bagna allora leggermente quelle mussoline che applicasti alla poltiglia dei cenci, e replica la bagnatura fino a che ne sia penetrata anche la poltiglia. Leva le mussoline, ed anche la poltiglia, valendoti per questa di una piccola spazzola leggermente bagnata, e scopri intieramente la pittura. Stendi allora sopra una parte del pancone, che dovrà essere di grandezza bastante, un panno stato immerso nell'acqua,

indi spremuto, e favvi scorrer sopra il tuo apparato in guisa che le mussoline ultimamente messe vi vengano a contatto. E quando l'umido del panno bagnato avrà invaso le mussoline ed ammollita la colla che le tiene, ritirerai nuovamente l'apparato sulla parte asciutta del pancone, intromettendo soltanto della carta per la già addotta ragione. Giunto che tu sia a questo punto, il dipinto, liberato da ogni vincolo ed appoggiato unicamente a delle mussoline rese atte a cedere, non troverà più ostacolo alcuno al proprio dilatamento ed appianamento, per cui, passando alla sua stiratura, tutte le grinze scompariranno. Avverti però, che anche qui è necessario la intromissione dei due fogli di carta, essendo facilissimo che uno si attacchi in qualche punto alla pittura; e che il calor del ferro sia assai moderato. Compita la quale operazione, non ti rimane altro che applicare alla pittura, con colla di latte, un tessuto alquanto più solido della mussolina, ed allorchè è secco, levare le mussoline che applicasti alla mestica, e passare al riattacco nel modo che indicherò fra poco per tutti i dipinti eseguiti sulla mestica (vedi i paragrafi 156 e 157).

Distacco dei dipinti ad olio eseguiti sulle lamine metalliche o sulle lastre marmoree.

§ **115.** Ecco un altro caso più ipotetico che pratico, poichè tali e tante sono le difficoltà, i pericoli, ed il lavoro, che non istanno a pari al vantaggio che se ne può ricavare. Ma fortunatamente un vero bisogno di questa operazione non si presenta quasi mai, poichè al difetto dello staccarsi il colore si rimedia assai bene con la semplice applicazione della colletta e la susseguente stiratura, ed alle avarie toccate alle lamine ed alle pietre, si può rimediare sufficientemente nei modi già indicati, per cui io ritengo esser meglio limitarsi ai risarcimenti, dei quali si fece cenno (§§ 61-70), che arrischiare il dipinto. Tuttavia, se ad ogni costo volessi attentarti di isolare la pittura, altro mezzo non saprei suggerirti fuor quello di appianare possibilmente la lamina, o riunire i pezzi della pietra se è spezzata, applicarvi la colletta, passare alla stiratura, formarvi un robusto intelaggio, poi distruggere il metallo o la pietra col mezzo dello smeriglio incominciando da quello a granelli grossi, e terminando con quello in polvere fina. Con questo modo lungo e noiosissimo, qualora tu usi tutta la necessaria diligenza, puoi giungere al tuo intento, perchè nulla v'ha d'impossibile a chi voglia: ma, lo ripeto, tante

sono le difficoltà ed i pericoli, pel motivo che le materie da distruggersi sono assai più dure che non il dipinto, nè cedono all'azione di qualsiasi reagente il quale non corroda contemporaneamente anche la pittura, che sono intimamente convinto non esser questa operazione da tentare. (*a*).

DEL TRASPORTO DEI DIPINTI DALLA TELA.

§ **116.** I dipinti sulla tela si distaccano nel medesimo modo, tanto se eseguiti sulla imprimitura, come se fatti sulla mestica, nè presentano che tre soli casi, cioè:

1° Tele che furono spalmate di colla di farina prima di applicarvi la imprimitura o la mestica, le

(*a*) Il signor Gaetano Giordani in un opuscoletto stampato in Bologna nel 1840 sotto il titolo di: *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate in tela*, dice che certo A. Govoni trasportava i dipinti non solamente dalla tavola, ma anche dal **rame.** Dei distacchi dalla tavola ho potuto vederne uno, esistente presso la R. Galleria di Bologna, incominciato da altri, finito da lui, del quale parlerò a suo tempo: ma di quelli dal rame non ne ho mai potuto vedere alcuno, e nemmeno averne la più piccola notizia oltre il cenno nel detto libro; ed il Giordani stesso, da me replicatamente interrogato, non seppe rendermi alcuna ragione o prove della propria asserzione. Omettendo quindi di parlarne, lascio al lettore il giudicare di una asserzione tanto straordinaria non comprovata in guisa alcuna.

quali costituiscono il maggior numero: 2° tele che vennero preparate in questo modo, ma alle quali si applicarono posteriormente delle sostanze oleose o resinose, e spesso l'une e l'altre nel medesimo tempo: 3° tele cui si applicò addirittura la imprimitura o la mestica senza far precedere alcuna preparazione, che sono le meno numerose. Per altro i sistemi da tenersi per distaccarne il colore non sono che due, uno per il primo caso, ed uno per gli altri due.

Operazioni preparative.

§ **117.** Anche per le tele bisognevoli del trasporto conviene usare suppergiù le medesime precauzioni che occorrono per le tavole. Comincerai dunque dal pulirle possibilmente coi mezzi indicati al § 6, poscia vi applicherai la colletta, la quale basterà pel momento a tener fermo il colore che minacciasse di cadere. Ciò fatto, stacca la tela dal telaio, puliscila con una spazzola anche di dietro, e levane col bistori tutti i nodi che per avventura vi scorgessi, e le pezze e le carte che in alcuni punti vi avessero poste, procurando di renderla possibilmente liscia. Rivoltala poscia, applicavi la carta come al § 6, e passa dopo pochi istanti alla stiratura indicata al § 8. E quando questa operazione è finita, levane nel modo già indicato la carta, pu

lisci il tutto ed asciuga. Tagliane quindi tutt' attorno quella lista non dipinta che suolsi ripiegare sul telaio per esservi inchiodata, operando dritto ed a giusta squadra, poscia applicavi l'intelaggio nel modo già indicato. Ma se il dipinto presenta delle vesciche, avanti porvi la carta sopraindicata, forale nel modo prescritto al § 7; e se invece vi sono delle lacerazioni o dei tagli procura di rimettere esattamente al rispettivo posto tutte le singole parti, troncando quei fili di esse che venissero ad interporsi fra il dipinto e l'intelaggio. Al quale intento sarà bene che, prima di formare l'intelaggio, durante la quale operazione potrebbero smuoversi, tu assicuri quelle parti con pezzi di carta o di tela fina applicati alla parte posteriore del quadro con colla d'amido, che ritorrai prima d' intraprendere la operazione del sollevamento della vecchia tela.

Distacco dalle tele che ebbero la colla.

§ **118.** Ho detto che il primo degli indicati tre casi (§ 116.) è il più frequente. In fatti quasi sempre il preparatore delle tele, prima di applicarvi il gesso o la mestica, vi passa una mano di colla di farina, la quale, otturando gli interstizii della tela, predispone una superficie più levigata, e permette che le imprimiture e le mestiche sieno assai più sottili e perciò meno friabili. Tu quindi ti prevalerai

di questa circostanza per facilitare il tuo lavoro, essendo chiaro che quello strato di colla è un intermediario che separa assolutamente la tela dalla imprimitura e dalla mestica, le quali, a cagion sua, non potettero venire a contatto fra di loro.

§ **119.** Fatto che tu abbia l'intelaggio, lo assicurerai con delle bullette sopra la tavola d'appoggio o qualsiasi altra, purchè piana e liscia, indi, se il quadro fosse foderato, ne leverai la fodera, bagnandola leggermente ma replicatamente con acqua tiepida, e raschiandola di tratto in tratto con una lama per ismuoverne ed asportarne la colla, poi rinversandola allorchè la colla si è ammollita; e lo stesso farai se vi son dei pezzi di tela o di carta isolati, tanto se antichi, come se applicati da te. Tolti i quali continuerai le bagnature, sempre moderatamente, anche sulla vera tela dipinta, raschiandola leggermente essa pure. L'acqua, insinuandovisi, ammollirà la colla che vi si dette prima di applicarvi l'imprimitura, per cui, rinversandola, cominciando dagli angoli, cederà ancor essa ed abbandonerà la imprimitura, che col dipinto, rimarrà adesa all'intelaggio. Ma prima di attentarti a rinversarla, verifica, con dei saggi, se cede facilmente, e guardati bene dall'aver fretta, e non mai sollevare quella tela, ma bensì falla scorrere rasente il piano, nè sforzar giammai, perchè vi potrebbe essere qualche punto nel quale la colla non si fosse

abbastanza rammollita; nel qual caso replicherai la bagnatura, od universale o parziale a seconda che ti parrà conveniente. Con questo mezzo così semplice, in brevissimo tempo tu otterrai quel medesimo intento, che con le tavole costa tanto lavoro.

§ **120.** Ma sta bene all'erta allorchè incominci questa operazione perchè presenta essa pure dei grandi pericoli.

Alcune volte accade, che la tela che si vuole staccare, al primo contatto con l'acqua, si contrae con tanta forza da far nascere il pericolo che il colore si stacchi in parte dall'intelaggio e venga tratto seco. Il che equivalerebbe ad una perfetta rovina del quadro. Sii dunque prudente; e per procedere con sicurezza, incomincia dal bagnare semplicemente una lista della larghezza non maggiore di quattro dita ad una delle estremità minori della tela; e sta a vedere. Se la bagnatura non produce alcuna tensione straordinaria, prosiegui pur liberamente e bagna tutta la superficie: ma se t'accorgi che la tela si restringa molto e tenda ad arrotolarsi, allora limitati a replicare le bagnature a quella sola lista fino a che possa rinversarla, passando poscia a fare lo stesso con un'altra lista dopo di essa; e così di seguito sino a che tutta la tela sia stata rinversata e tolta. Che se poi t'accorgi che la tela si contragga con tal forza da porre in pericolo l'intelaggio, desisti immediatamente, e prima di ba-

gnare, con una punta ben tagliente (*Tav.* VI, *Fig.* 17) incidi tutta la superficie della tela pel lungo e pel traverso, facendo in guisa che sieno troncati i fili ma non intaccata la preparazione, e formando come una rete d'incisioni distanti dai tre ai quattro diti ciascheduna. In tal modo, venendo la forza di contrazione molto suddivisa, non potrà più nuocere, ed ogni pericolo sarà eliminato.

§ **121.** Ed un altro caso ancora ti si può presentare, quello cioè di una tela talmente grossa e robusta, con una colla così tenace da rendere necessario per rinversarla un tale sforzo, che potrebbe riuscir dannoso. In tal caso, incominciando da un angolo, sollevane un pocolino, poi, con un coltello bene affilato, taglia iniziando una lista larga un dito. Poi alza di nuovo, e taglia; e di mano in mano che la tela si solleva continua a tagliare formando quasi un nastro, finchè sei giunto alla estremità opposta (*Tav.* IV, *Fig.* 6). Allora ricomincia da capo, e sta certo, che continuando a questo modo, riuscirai a levarla tutta assai più presto che non credi, e senza pericolo alcuno.

Distacco dalle tele che non ebbero colla, od alle quali furono applicate sostanze oleose o resinose.

§ **122.** Per queste specie di tele, non riuscendo

di alcnn vantaggio l'acqua, perchè nelle une la mestica che si insinuò nei meati della tela non è di sua natura solubile nell'acqua, nelle altre le sostanze oleose o resinose che vi furono applicate non permettono che essa arrivi alla colla e la ammollisca, è mestieri ricorrere ai mezzi meccanici. Quindi, prima con una raspa a denti minuti, poscia con la pomice corroderai, e distruggerai anche, se ve ne sarà uopo, tutta la tela, troncando con un tagliente quei fili che si alzassero, per evitare qualunque sinistro. Tuttavia, allorchè la operazione è avviata a questo modo, prova a bagnare, perchè alcune volte quegli impiastramenti non penetrarono molto, per cui, smossi che e' siano, l'acqua può giovare ancora ad ammollir la colla sottostante. Oltre di che, ove la tela sia stata impressa, senza precedente incollamento bensì, ma a gesso, assottigliata che tu abbia la tela, con la bagnatura puoi ammollire la imprimitura quanto occorre per poterne sollevare quel resto di tela. In questi due casi però sarà utile e prudente cosa lo incidere longitudinalmente tutta la tela che rimane, riducendola a fettuccie larghe un dito, onde facilitare il rinversamento di essa, e, diminuendo lo sforzo sulle sottoposte materie, evitare maggiormente ogni pericolo.

§ **123.** Che direbbero il sig. Lejeune ed il signor G. M., se avessero a leggere tanti avvertimenti, essi che (senza però entrare in alcun dettaglio) vo-

gliono dipingerci la operazione del trasporto come la più semplice, facile e scevra d'ogni pericolo? Ma, fra di noi ci passa una grande diversità, ed è, che mentre io parlo per esperienza, essi scrissero per... istampare, o criticare.

§ **124.** Se la tela sulla quale operasti è di quelle impresse di gesso, tolta che la abbi, passerai alla distruzione della imprimitura seguendo le norme già additate.

Dell' ingrandimento delle tele grossolane ed otturamento dei grandi fori nelle medesime.

§ **125.** Prima di passare alle operazioni del riattaccamento, credo opportuno dimostrare qui un oggetto che non saprei ove meglio collocare, quantunque si scosti alquanto dagli altri, dei quali ci siamo occupati.

È noto a tutti che qualunque dipinto ad olio, e specialmente eseguito sulla tela, presenta certi accidenti e certe ruvidezze alla sua superficie, che variano moltissimo, ma che sono quasi impossibili da imitarsi bene artificialmente quando ciò debba farsi sopra una superficie di qualche estensione. Quindi per ottenere lo scopo di una perfetta eguaglianza, allorquando si è costretti a fare delle aggiunte, od a rimettere dei pezzi abbastanza grandi in un dipinto sulla tela, si usa adoperare dei pezzi

di altri quadri di nessun valore artistico, i quali presentino i medesimi accidenti e la ruvidezza medesima di quello che si vuol risarcire. I quali pezzi vengono innestati nel quadro, o posti accanto al medesimo all' atto della di lui foderatura, come vedremo a suo tempo (§§ 242, 243). Ma spesse volte quei dipinti sono eseguiti sopra mestiche talmente grosse, o tele sì grossolane, che per quante diligenze e cautele si usino nella foderatura, le loro congiunzioni sono sempre visibili, ed anche allorchè si giunge a mascherarle, ricompaiono sempre. Per ovviare adunque a un tanto inconveniente, altro non rimane che il trasporto, col di cui mezzo, si elimina ogni pericolo che le congiunzioni possano riapparire, poichè oltre al togliersi della grossa tela, che n' è la principal causa, si leva la imprimitura di gesso, e si può assottigliare anche la mestica, riducendo così lo strato della pittura a tal sottigliezza da non aver la forza di nuocere.

§ **126.** Se adunque ti accade il caso ora accennato, qualora trattisi di semplici aggiunte, scelta che abbi una tela che alla superficie presenti i medesimi accidenti del tuo quadro, e premesse le solite pratiche additate al § 6 e seguenti, raffilerai l'uno e l' altra in guisa che si combacino perfettamente; e mentre il tuo aiuto, con le mani, li fa aderire, tu applicherai sulla fessura, dalla parte dipinta, mediante colla di latte, una fettuccia larga un dito

della solita carta sottile e solida, stata precedentemente bagnata, comprimendola molto e bene distendendola affinchè aderisca perfettamente. La quale fettuccia è indispensabile acciò le parti non si scostino durante la operazione dell' intelaggio, e specialmente nel distendere la prima mussolina. Allorchè questa sarà perfettamente asciutta, passerai alla formazione dell' intelaggio nel modo indicato.

§ **127.** E se invece si trattasse di innestare uno o più pezzi per entro al quadro, distenderai, sul pancone, o sopra una tavola ben liscia e di legno duro, quella tela che sceglieşti, e sopra di essa collocherai quella da ristaurarsi in guisa che il foro da otturarsi vi corrisponda, e che i fili delle due tele marcino nel medesimo senso. Allora, con una punta ben tagliente (*Tav.* VI, *Fig.* 17) raffilerai il foro comprimendo il ferro in guisa da incidere anche la tela sottostante. Nel qual modo semplicissimo otterrai dalla sottoposta tela un pezzo, il quale corrisponderà esattamente al foro che vuoi otturare. Replicata la quale operazione se i fori sono più di uno, e messi quei pezzi al rispettivo loro posto, applicherai anche a quelle congiunzioni la fettuccia di carta suaccennata e vi formerai l' intelaggio. Quando poi esso pure sarà ben secco, staccherai con molta diligenza le vecchie tele nel modo indicato, assottiglierai la mestica se ve ne farà bisogno, indi passerai al riattaccamento, attenendoti a quel sistema che fra poco indicherò.

DEL RIATTACCAMENTO

Pratiche da farsi precedere,
ed esame di quelle usate in Francia.

§ **128.** Ecco esaurito finalmente anche l' argomento del distacco: ma prima di passare al riattaccamento conviene che indichi qualche pratica indispensabile in alcuni casi, acciò l' opera riesca perfetta.

Fra i vari casi che rendono necessario il trasporto di un dipinto, abbiamo veduto esservi quello del colore che si solleva e si stacca dalla mestica — quello delle screpolature che vanno tutto dì ingrandendosi in un dipinto moderno. — l' altro dei crepacci che resero il dipinto simile ad un mosaico sconnesso, e delle rughe che il deturparono — e finalmente quello delle tavole fesse in modo da non poter essere ricongiunte, cui si può aggiungere anche quello di alcune tele tagliate o lacerate in guisa da rendersi quasi impossibile uno stabile riavvicinamento, fatto in modo che non appaia dopo ultimato il ristauro. Or bene: per questi casi il semplice trasporto, vale a dire il solo distacco dalla tavola o dalla tela, ed il successivo riattaccamento sopra una nuova tela non basta: prima di riattaccarli bisogna predisporli e correggerne il difetto. Avanti però che

ci occupiamo di quei mezzi che a me sembrano i più idonei, credo bene di indicare ciò che si usa fare a Parigi in simili casi.

§ **129.** Già al § 108 accennai aver rilevato in Parigi stesso come in quella città, che in questo genere di operazioni avanza ogni altra, ben di rado si toglie tutta la imprimitura e giammai la mestica. Ora indicherò le pratiche ivi usate per rimediare agli inconvenienti che resero necessario il trasporto. Avverto per altro che quanto sono per dire non è che il risultato delle mie osservazioni fatte a Parigi sopra operazioni appena eseguite od in corso di esecuzione, poichè quegli operatori hanno gran cura di mantenere il segreto sopra tutto ciò che fanno. Per la qual cosa, se mi tengo certo d' essermi addentrato ben bene in quei misteri, aiutato eziandio da quanto lessi in varii autori, e specialmente nel Merimée, nel Déon e nel Lejeune, non oso però asserire di averli penetrati per intiero, attesa anche la eccessiva concisione degli indicati scrittori, per cui imploro preventivamente perdono per tutti quegli errori e quelle omissioni che taluno potesse ravvisare nella mia descrizione.

§ **130.** Al § 9, parlando della così detta colletta, con la quale si assicurano tutte le scaglie del colore che si solleva, feci rimarcare come in Francia si sottoponga alla operazione del trasporto una infinità di opere, alle quali noi apportiamo sufficiente

rimedio con quella colla. Ora aggiungo, che in quella metropoli si usa trasportare tutti quei dipinti, nei quali il colore si solleva, o polverizza, sì in tela che in tavola, tanto sulla imprimitura che sulla mestica; e di più quasi tutte le tele tagliate, lacerate o forate (*a*).

§ **131.** Anche i francesi, allorchè il colore si solleva, incominciano dall'assicurarlo, ma con della semplice colla forte assai diluita. Vi applicano essi pure il *cartonnage*, ma composto di un velo e carta, indi passano a staccare l'antica tela mediante le bagnature od a distruggerne la tavola con mezzi meccanici. Sin qui dunque fra il metodo parigino ed il mio non havvi diversità notevole fuorchè nella formazione dell'intelaggio, da me rimarcata e giustificata ai §§ 87, 88. Le divergenze rimarchevoli fra i due metodi non incominciano che dopo staccata l'antica tela, o distrutta la tavola.

§ **132.** Stando a ciò che ne dice il Merimée, la imprimitura a tempera verrebbe tolta (*b*) non si sa però in qual modo. — A dettame del Dèon, sembra che debba essere polverizzata in tutto od in parte (*c*) ma sempre in modo uniforme. Dico **sembra,** perchè

(*a*) Avvertasi ch'io intendo parlare dei soli operatori di primo ordine.

(*b*) *De la Peinture a l'huile,* pag. 259.

(*c*) *De la conservation et de la restauration des tableaux,* pag. 15.

non si può esserne certi, non facendo quello scrittore distinzione alcuna fra la imprimitura e la mestica, per cui lo si può soltanto arguire dalla prescrizione che l'antica preparazione sia polverizzata, e dalla sua osservazione di aver veduto parecchie pitture, liberate dalle loro preparazioni, essere giunte alla trasparenza d'un vetro dipinto. Le quali due cose, come osservai al § 108, non ponno riferirsi che alla imprimitura a colla. — E secondo il Lejeune, il quale pure non fa distinzione fra imprimitura e mestica, non si toccherebbe affatto, dicendo egli semplicemente, che la preparazione si rinforza con una nuova tinta (*a*). Ciò dicasi del Montamy (*b*) il quale evidentemente non parla che delle tele con mestica ad olio. Se però il Merimée non ci dice che cosa si faccia allorchè si levò la imprimitura, il Dèon c' insegna che viene essa sostituita da una mestica della medesima tinta, che è quanto dire di biacca, mentre il Lejeune si limita a dire che si consolida la preparazione con una nuova tinta, la quale viene digrassata se è ad olio, dal che apparirebbe che la imprimitura venga conservata e solo rinforzata con l'aggiunta di una tinta. Ma quella oscurità che regna nelle parole dei succitati scrittori venne rischiarata dalle informazioni

(*a*) *Guide de l'amateur des tableaux*, T. I, pag. 51.
(*b*) *Traité des coleurs pur la peinture en amail ecc.*, pag. 223 e seguenti.

da me personalmente assunte a Bruxelles presso il celebre ristauratore signor cav. Stefano Le Roy, ed a Parigi nel laboratorio di M. Kiewert, dalle quali mi risultò in modo certo ed indubitabile, che a Parigi la imprimitura a gesso non si leva quasi mai, ma soltanto si assotiglia: che quando si leva viene surrogata da più mani di biacca ad olio, e che allorquando viene semplicemente assottigliata, si sottopone prima a replicate bagnature di colla forte assai diluita, acciò vi penetri, poscia si rinforza con una o più mani di biacca ad olio (vedi anche il § 163).

§ **133.** E qui mi torna in acconcio il porre sotto agli occhi dei miei lettori la diversità d'opinione che passa fra i pratici più sperimentati italiani ed i francesi, intorno ad un punto che sembrami cardinale e della massima importanza, voglio dire sulla azione dell'olio, specialmente se applicato alle vecchie pitture. Non entrerò qui in teorie e nemmeno in esame di opere vertenti su tale argomento, essendomi a sufficienza dilungato nell'altro mio lavoro sulla scoperta dell'odierno modo di dipingere ad olio (*a*), ma mi basterà far osservare che tutti i teorici ed i pratici italiani dichiarano e sostengono, all'appoggio dei fatti, che il maggior nemico degli

(*a*) *Sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipinger ad olio. Memorie del conte Giovanni Secco Suardo. Milano Bernardoni 1858, vol. I in 8.°*

antichi dipinti sono le applicazioni di qualsiasi sostanza grassa od oleosa — che la freschezza di tinte dei primitivi pittori e dei cincequentisti proviene dall'aver essi fatto uso d'imprimitura composta di gesso legato con colla, la quale assorbiva la quantità esuberante dell'olio contenuto nei colori — che per conseguenza l'accrescimento di tinte toccato alle pitture d'epoca posteriore deriva dall'essere esse eseguite sopra mestiche oleose. — che il quasi totale annerimento accaduto ad alcune di esse dipende dalle applicazioni untuose od oleose cui furono sottoposte in progresso. — e finalmente che l'oscurimento, specialmente nei colori di minor corpo e nelle ombre, sorvenuto a quasi tutti quei capi d'opera, che al finire dello scorso secolo subirono l'operazione del trasporto coi metodi di Picaud e di Hacquin, deriva dalle mestiche oleose che vi furono applicate in quella circostanza, e dagli olii coi quali si procurò di ammollirli. E questo, lo ripeto, è il più intimo convincimento di tutti i luminari dell'arte, e specialmente dei ristauratori i più valenti. Ora, come può questa massima accordarsi con la pratica e la teoria francese?... Il Mérimée, che è una delle primarie autorità in fatto di pittura ad olio, e che su questo argomento scrisse la citata preziosa memoria, consiglia, non solo d'unger d'olio i dipinti per dissolverne più facilmente le vecchie vernici (pag. 254), e di arrestare con l'olio l'azion dell'alcool, ma ordina ezian-

dio di dar molte mani (*plusieurs couches*) d'olio misto con *un poco* d'acqua di ragia (pag. 256) ai quadri inariditi, prima di formare il cartonaggio; e più innanzi (pag. 263) d'impregnar d'olio il quadro, sino al punto che non ne assorba più, avanti d'intraprenderne il pulimento. — Il Dèon, nel mentre riprova l'uso di unger d'olio le vernici appannate, perchè quell'olio, trapelando pei pori delle vernici, s'incorpora con la pittura, e finisce col formar delle macchie (pag. 79), suggerisce poi di versare quanto più abbondantemente si può dell'olio sopra il quadro, posto orizzontalmente acciò l'olio non ne scoli, e di tenerlo a lungo esposto ai raggi solari nella state, od al fuoco nell'inverno, onde si ammolliscano i sudiciumi e le croste oleose che vi sono; e soggiunge aver egli impiegato l'olio bollente quando un calor temperato non bastava; ed il belga Zaverio Burtin (*a*) racconta di aver liberato dalla crosta oleosa, che li deturpava, quattro suoi quadri in tavola mantenendoli per dieci e più giorni sotto una specie di bagno d'olio, esposti ai raggi del sole estivo (pag. 261) e mostrasi convinto che le moderate unzioni d'olio sieno necessarie per rammollire i dipinti ed impedire il loro screpolamento. — Il Lejeune pure, nel mentre si dichiara contrarissimo al-

(*a*) *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires a tout amateur de tableaux etc. par François-Xavier de Burtin. Valenciennes 1846. 2ª édition.*

l'uso di levar le vernici e ripulire i quadri con l'olio, il quale spandendosi, com' egli dice, nei colori, comunica loro un giallastro sporco ed opaco, non può trattenersi dall'ammettere che il dipinto, liberato dalla vecchia tela o tavola, sia rinforzato con una nuova mestica (pag. 51) ed il già citato Mérimée ordina di riattaccare alla tela con un empiastro composto di biacca e minio misti ad olio di linseme, reso denso mediante una lunga ebollizione, quei dipinti che devonsi tenere in luoghi umidi. Finalmente presso uno dei più celebrati operatori di Parigi, M. Kiewert, ho veduto parecchi dipinti stati tolti dalla tela, i quali giacevano ancora attaccati al loro cartonaggio, ed avevano ricevuto una nuova mestica ad olio sovrapposta all'antica. Ma se una semplice e leggera unzione d'olio è capace di cagionare delle macchie, come confessa il Déon, che non avverrà d'un bagno prolungato per più giorni? — di una abbondante applicazione d'olio bollente? — e di una mestica, il cui olio penetra e s'infiltra chetamente ma incessantemente, nel dipinto cui è applicato, sino a che non sia perfettamente secca? — La risposta la abbandono al lettore, bastandomi di dichiarare, che essendo io italiano, divido anche questo argomento l'opinione dei pratici italiani; e che per ciò, in tutto il corso di questa opera, avrò sempre presente l'opinione medesima. Che se in alcuni rari casi crederò assolutamente

necessario aver ricorso anche all'olio, lo farò con tutta quella parsimonia e quelle cautele che servir possano a togliere, od almeno ad allontanare, ogni pericolo d'alterazione.

Ora poi, che ho sporta un'idea dei metodi usati in Francia, passerò ad indicare quelle pratiche, che io ritengo preferibili nelle varie operazioni, delle quali ora si tratta.

Assicurazione stabile del colore che si solleva dalle mestiche.

§ **134.** Tanto quando parlavasi delle tavole, quanto allorchè trattossi delle tele, ordinai di assicurare con la colletta le particelle del colore non bene aderente, attenendosi a quanto è detto nei §§ 6 e seguenti. Ma se quelle pratiche, oltre all'esser necessarie per difendere la pittura durante qualsiasi operazione, che subir devono le tavole o le tele, sono anche sufficienti per la guarigione della massima parte dei dipinti in tela sopra imprimitura di gesso, perchè la colletta, insinuandosi da ambo i lati, ne rinforza in modo la imprimitura da rendere inutile anche il trasporto, e fa si che una semplice foderatura sia bastevole: e se ciò può dirsi eziandio pel colore che si solleva solo in qualche parte del quadro per motivi parziali, anche allorchè è dipinto sopra mestica, sì in tavola che in tela, altrettanto non è quando il

vizio è generale, e che per ciò appunto passar si deve al trasporto. Quindi allorchè avrai tra le mani un dipinto, nel quale la pittura si stacca quasi in ogni punto dalla mestica, il che significa non esservi più adesion vera e sufficiente fra l'una e l'altra, ritener devi che la semplice colletta non basta. Con essa, specialmente unendovi una piccola quantità di olio, come suggerisce il Mérimée, potrai bensì assicurar nuovamente quelle particelle che si erano sollevate, ma non prevenire il sollevamento di quelle altre parti che paiono sane, e non lo sono veramente, nelle quali, da un momento all' altro può manifestarsi la stessa malattia. In questo caso, a Parigi, dopo tolta la tela e ripulita la mestica, si usa applicarvi una o più mani di tinta all'olio, affinchè l'olio della medesima, penetrando ed attraversando la vecchia mestica, giunga fino alla pittura e la rassodi. Ma io, come già dissi, non approvo quella pratica.

§ **135.** Se dunque devi operare su di tali dipinti, staccati che li abbia nei modi già indicati, ne assicurerai l'intelaggio con delle bullette sopra la tavola d' appoggio, indi con lo smeriglio ne assottiglierai possibilmente la mestica, comportandoti a seconda di quanto è detto al § 108. Attenderai che asciughi bene, poscia la ungerai con un miscuglio d'olio di papavero ispessito all' aria, acqua di ragia e vernice d' ambra (ric. n° 20) procurando che l'unzione riesca uniforme e replicandola ove t' accorgi che

viene molto assorbita; e lo esporrai al sole o ad un mite calor d'una stufa, acciocchè quel miscuglio s'insinui bene attraverso della mestica. Lascierai il tutto in riposo per una quindicina di giorni in luogo caldo ma aereato, e prima di rittaccarlo alla tela stabile, nel modo che indicherò fra poco (§ 166), digrasserai quella mestica con una legger soluzione di potassa o di soda, acciò le colle vi si appiglino tenacemente, facendo uso di una piccola spugna assai poco intrisa, ed asciugando immediatamente con un vecchio panno di cotone.

§ **136.** Come tu vedi, io pure sono in questo caso costretto a ricorrere all'olio, onde avere una sostanza che penetri attraverso della mestica, vi si solidifichi ed assicuri in tal modo stabilmente la pittura contro di essa. Ma oltrechè lo diluisco ben bene con l'acqua di ragia affinchè non ne penetri che la sola quantità strettamente necessaria, faccio uso di un olio, che subì già un buon grado di ossidazione e venne dalla azion della luce scolorato; e per di più vi aggiungo dell'ambra, la quale, come vedrassi a suo tempo, ha la facoltà preziosissima di promuovere prontamente la resinificazione dell'olio e di netraulizzare la tendenza di esso ad ingiallire.

Dei crepacci che penetrano nelle mestiche moderne.

§ **137.** Non è infrequente il caso di dipinti ese-

guiti in epoche non molto lontane, nei quali si manifestano dei crepacci che penetrano anche nella mestica, mentre ve n'ha di quelli, la di cui mestica si mantien salda, nè si ritira fuorchè la pittura. Per queste ultime, risiedendo il male nella pittura, il trasporto, ed anche l'assottigliamento della mestica, riuscirebbe inutile, e ne parleremo perciò in altro luogo: ma pei primi l' asssottigliamento della mestica diffettosa è l'unica àncora di salvezza, e quindi per essi il trasporto è inevitabile. Quindi con questi ti diporterai nel modo indicato al paragrafo precedente, salvo che, invece d'ungerlo col miscuglio sopraindicato, porrai il dipinto orizzontalmente, e lo bagnerai con glicerina disciolta nell'alcool (ric. n° 21) la quale in tal modo penetrerà nella mestica e con la sua facoltà ammolliente eliderà la forza eccessivamente astringente delle sostanze state poste nella mestica, le quali sono la causa di quei crepacci.

Crepacci profondi nei dipinti antichi.

§ **138.** Alcune volte ti verranno alla mano dei dipinti in tela, eseguiti sopra mestica, nei quali si è formata una specie di rete di crepacci penetranti, non solamente la pittura, ma ben'anco la mestica, per cui il quadro rassomiglia ad un mosaico sconnesso, i di cui pezzetti sono concavi. Questo sconcio deriva probabilmente da più cause riunite, cioè da

una mestica eccessivamente grossa e composta di sostanze troppo seccative — da una pittura avente i medesimi diffetti — da una tela non proporzionatamente robusta, e cedevole per indole — e finalmente dalla esposizione al sole del quadro quand'era eseguito di fresco. Per rimediarvi conviene, prima di tutto, levarne quant'è possibile la vernice, poi ungere col miscuglio di glicerina sopraccennato (ric. n° 21) tenendo il quadro orizzontale, ed attendere alcune settimane acciò abbia agio di penetrare. Dopo di ciò, bagnalo replicatamente con la colletta calda, stendivi nel modo consueto la carta, e stiralo lungamente con ferro caldetto, il che produrrà un appianamento sensibile, benchè non completo. Già viene da sè, che se il quadro fosse stato foderato, conviene per primissima cosa toglierne la foderatura, la quale non farebbe altro che pregiudicare. Levane quindi la carta, sostituiscivi l'intelaggio, e staccane la tela sulla quale è dipinto, poliscilo alla meglio, e bagna con la glicerina come fu detto anche la mestica per tal modo resa scoperta. Attendi ancora per più giorni, poscia applica la colletta calda anche da quella parte, ponivi la solita carta, e passa nuovamente alla stiratura con ferro caldo, inumidendo alternativamente ora la carta posta sulla mestica, ora l'intelaggio, ed alternando del pari la stiratura ora da una parte, ora dall'altra, continuando così un pezzo e comprimendo molto da

rovescio affinchè quei pezzetti, da concavi, divengano perfettamente piani, e poco dalla parte dell'intellaggio per evitare il pericolo che i fili della mussolina si imprimano nella pittura. Il che ottenuto, leverai la carta nel modo solito: attenderai un giorno affinchè la mestica si asciughi bene, poscia, se lo riputerai necessario, la assottiglierai con lo smeriglio o con la pomice usando ogni diligenza affinchè l'assotigliamento riesca uniforme, e facendo uso di acqua di ragia invece d'acqua comune onde evitare il pericolo che, penetrando per quei crepacci, ammollisca la colla dell'intelaggio, cosicchè qualche pezzo si smuova. Terminato la quale operazione non ti rimarrà che attaccare il tutto stabilmente ad una tela nei modi che indicherò fra poco.

Screpolature minute formanti delle rughe.

§ **139.** Anche in questo caso, il quale, benchè dissimile in apparenza, pure proviene pressochè dalle medesime cause, conviene diportarsi precisamente come nel caso precedente. Abbi solo presente, che in questo la mestica è sempre meno grossa, e sappiti regolare per non procedere tropp' oltre nell' assottigliarla, se pure occorre.

Tele lacerate per causa della mestica.

§ **140.** Altro caso della medesima natura è il

presente. Alcune volte vidi dei quadri tutti sconciati perchè la mestica eccessivamente grossa e robusta, nel restringersi, lacerò la tela, che al contrario era sproporzionatamente sottile e fiacca. Anche in questo adunque ti comporterai come nei due casi precedenti. Ma, siccome qui il male, più che dalla mestica, deriva dalla tela, così sono non necessarie, e quindi da omettersi, le unzioni, per cui ti accontenterai di assotigliare alquanto la mestica, se la ti sembra eccessivamente grossa, riducendola alla misura ordinaria, alla quale operazione per altro farai precedere la stiratura nel modo già detto.

Tele tagliate o lacerate per cause estrinseche.

§ **141.** Al paragrafo 128, dissi doversi assoggettare al trasporto anche quelle tele che furono lacerate in guisa da rendersi quasi impossibile uno stabile riavvicinamento, fatto in modo che non appaia dopo ultimato il ristauro. Per queste, premesse le solite pratiche per la assicurazione del colore (§§ 6, 7 e 8), e tolta nuovamente la carta interinale messavi per ripassarle col ferro caldo, prima di formarvi l'intelaggio riavvicinerai e riporrai con precisione al rispettivo loro posto le diverse parti, stendendovi sopra una fettuccia di carta, come al § 126 e per la ragione ivi spiegata. Dopo di che ti comporterai nel

modo solito per levarne la vecchia tela. Nè ti sgomentare se al luogo dei tagli o delle lacerazioni vi riescono delle mancanze, perchè queste verranno poi riempite come diremo a suo tempo.

Dipinti tolti dalle tavole fesse.

§ **142.** Ai §§ 31, 36, 37, abbiamo veduto, che allorquando riesce impossibile l' avvicinare e riunire le parti di una tavola fessa, non v' ha altra risorsa che il trasporto; ed al § 89, ove parlasi del modo di eseguire l' intelaggio, ho avvertito, che qualora lo si debba fare sopra una tavola fessa, bisogna non prendersi pensiero della fessura, ed agire come se non la vi fosse. Ma se l' esistenza di quella fessura non esige alcuna diversità nel modo di fare l' intelaggio e di liberare il dipinto dalla tavola, così non è riguardo al riattaccarlo, tanto più poi se il trasporto fu causato dalla fessura. Quindi, avvenendoti questo caso, prima di passare al riattaccamento, è necessario che pensi ad ottenere dall' intelaggio quanto non potesti conseguire dalla tavola, vale a dire la perfetta riunione delle parti. Comincia dunque dal tracciare con la matita alcune linee sottili sull' intelaggio in senso trasversale alla fessura, poscia assottiglia la mestica giungendo quasi alla pittura, ma agendo molto uniformemente, ovvero distruggi la imprimitura se il dipinto poggia sopra di essa. Con

un tagliente sottile e bene affilato (*Tav.* VI, *Fig.* 17) raffila esattamente i due lembi della fessura, incidendo l'intelaggio in guisa che avvicinandoli si combacino perfettamente. Rivolta l'apparato, ed avvicina fra loro le due parti disgiunte, in modo che le linee tracciate con la matita s'incontrino, il che ti darà la certezza che anche le sottoposte linee della pittura si corrisponderanno fra di loro; e di mano in mano che ottieni ciò, fa che il tuo aiuto collochi a traverso della fessura dei pezzetti di carta non grossa ma robusta, stati all'uopo spalmati di colla forte, e subito ponivi sopra un ferro tiepido acciocchè la colla si asciughi presto e non dia campo alle parti di nuovamente disgiungersi; e prosiegui in tal guisa sempre regolarmente, cominciando da dove ha principio la fessura fino alla estremità di essa. Nel qual modo verrai a costituire una specie di fettuccia continuata per tutta la lunghezza della fessura della larghezza di circa quattro centimetri, la quale, essendo collocata a cavalcioni della fessura medesima, obbligherà le parti a stare l'una vicina all'altra. E quando quella carta è ben secca, inumidisci moderatamente il rimanente dell'intelaggio, risparmiando solo la carta: poni fra il tuo apparato ed il pancone alcuni fogli di carta, poscia con un ferro appena tiepido va ripassando il tutto, incominciando da dove la fessura principia, ed al tempo stesso il tuo aiuto procuri di distendere l'intelaggio con le mani. La

pittura ad olio, allorchè sente un certo grado di calore misto a dell'umido, si ammollisce sempre un pocolino, per cui, non ostandovi l'intelaggio così predisposto, il tutto si appianerà perfettamente senza grande difficoltà. Se il tempo ti serve, passa immediatamente al suo riattacco, altrimenti distendi il tuo apparato sopra una tavola piana sovrapponendovene un'altra simile con dei pesi, acciocchè, ritardandosi la operazione, non abbia a contorcersi. Il riattacco poi si farà nei modi soliti a seconda che il dipinto fosse fatto sulla imprimitura o sulla mestica.

Risarcimento delle mancanze.

§ **143.** Già al § 79 abbiamo veduto essere necessario riempire tutte le mancanze lasciate dal colore che si staccò dalla imprimitura o dalla mestica, ed ho eziandio indicato il modo di farlo. Ma siccome potrebbe accaderti che alcuno di quegli stucchi, non bene indurito dalla vernice statagli applicata, avesse ceduto nel togliersi il legno o la imprimitura, ed ancora che nel levar questa qualche pezzetto di colore non perfettamente attaccato all'intelaggio, o sotto del quale fosse penetrato dall'acqua, siasi smosso ed elevato con essa, così, prima di procedere al riattaccamento, fa mestieri otturare quelle piccole mancanze col metodo indicato nel pa-

ragrafo medesimo, acciocchè, essendo piana la superficie, si mantenga tale anche nel riattaccarla.

Esposizione del metodo francese relativo al riattaccamento.

§ **144.** Fu già detto (§ 132) che a Parigi quando la imprimitura di gesso viene tolta per intiero si sostituisce con più mani di biacca disciolta nell'olio, e che con questa si rinforza allorchè venne semplimente assottigliata; e così pure che anche alle mestiche (§ 134) si usa applicare una nuova mano di colore ad olio affinchè questo, venendo assorbito dalla mestica, assicuri contro di essa quella pittura che stava per separarsene. Ora dirò come e con quale ordine si faccia, ed indicherò eziandio quelle pratiche che vi si fanno susseguire.

§ **145.** Quando caddero alcuni pezzi di un dipinto eseguito sulla imprimitura, anche a Parigi vengono essi rimpiazzati con lo stucco, a un di presso come ho suggerito al § 79 e vengono poi ripetutamente risarciti gli stucchi medesimi qualora abbiano sofferto (§ 143). Ma se trattasi di pitture sopra mestica, nelle quali per qualsivoglia causa manchi qualche pezzo anche di essa, allora per riparare a quelle mancanze si usa tenere un metodo particolare.

§ **146.** Qualunque dipinto in tela, sia con imprimitura, sia con mestica, destinato ad essere traspor-

tato od anche semplicemente foderato, prima di tutto si pulisce da ogni immondizia, poi vi si applica la colla forte o l' olio, indi una carta, e si appiana col ferro caldo. Ciò fatto si leva quella carta, e con lo stucco si otturano le mancanze a tutte quelle tele che devonsi foderare; ma in quelle altre che debbono essere trasportate si appiana con lo stucco unicamente i pezzi dove cadde la sola pittura, omettendo di porvelo dove manca anche la mestica. Poi, alle prime si applica un altro foglio di carta, ed alle seconde il cartonaggio. Ma a quelle tele, ed anche a quelle tavole dalle quali cadde alcuna parte della mestica, od in cui sono dei fori, prima di formarvi il cartonaggio, si distende sopra quei fori dei pezzetti di carta fina, ma robusta, attaccandovela diligentemente col mezzo di colla d'amido assai molle con la quale si spalmano, e si attende che si asciughino innanzi di soprapporvi il cartonaggio; compito il quale si passa alla distruzion della tavola od al toglimento della vecchia tela. Abbiamo già rimarcato (§ 88) la proprietà che ha la carta di dilatarsi con l'umido e di restringersi col secco, e che la colla di farina non incorporasi con l' olio. Da ciò ne deriva adunque, che allorquando la mestica è stata liberata dalla tavola o dalla tela, i fori che sono nella medesima hanno per fondo quella carta che ad essi fu sovrapposta, la quale, essendosi distesa nell'asciugare, presenta un piano levigato, cui non può ade-

rire qualsivoglia tinta ad olio, in causa della colla d'amido di cui fu spalmato. Quindi l'operatore francese, cavando partito da queste circostanze, prepara una tinta ad olio del color preciso della mestica, e nell'applicarla a questa, la introduce anche nelle indicate cavità, le quali vengono poi perfettamente appianate con lo stucco allorchè quella tinta è asciutta. E il motivo di questa operazione si è, che allorquando, dopo compito il riattaccamento togliesi, il cartonaggio, si trovano quelle mancanze perfettamente appianate, e con una tinta eguale al rimanente della mestica, sulla quale il ristauratore può distendere i suoi colori. Bene asciutta che sia quella nuova mestica, viene essa digrassata con una leggera dissoluzione di soda o di potassa, poi con della colla da foderatore (*a*) vi si attacca una garza (*b*), alla quale, quand'è secca, si aggiunge una di quelle tele fine molto e rare, che i francesi chiamano *canevas*, i quali due strati, dicon essi, rappresentano la vecchia tela che si levò. Dopo di ciò si toglie il cartonaggio, vi si sostituisce una nuova carta, si raffilano la garza ed il canovaccio postivi da ultimo, e si

(*a*) I foderatori parigini fanno un gran segreto della loro colla: ma, da quanto può ricavarsi dal Mérimée e dal Déon risulterebbe da un miscuglio di farina di frumento e di segala, glutine ottenuto con la bollitura della farina di linseme, e colla forte (*vedi ric. n° 12*).

(*b*) Sottil velo di seta.

passa alla foderatura. E lo stesso si fa anche con tutti i dipinti sopra imprimitura, salvo che con essi, prima di applicarvi la biacca ad olio, si otturano perfettamente con lo stucco tutte mancanze e vi si applica la colla forte, come fu detto. Avvertesi però, che dall'aver veduto presso M. Kiewert alcuni dipinti, cui era stata tolta la vecchia tela, i quali erano già raffilati e stavano attaccati sopra una nuova tela assai robusta, tesa sur un telaio interinale, mi nacque il dubbio che quell' esperto operatore, allorchè vuol trasportare da una ad altra tela un dipinto, invece di applicarvi quel cartonaggio che descrivono gli scrittori, messi che abbia gli indicati pezzi di carta sopra i fori, vi attacchi una garza, poi, inumidendo la vecchia tela, la appiani coi ferri caldi, indi raffili il tutto e lo riporti sopra la tela tesa, nel qual modo si può con maggior sicurezza eseguire la estrazione della tela vecchia, ed il dipinto è già pronto a ricevere la nuova tinta ad olio ed a lasciar otturare i suoi fori.

§ **147.** Tale è, per quanto potei rilevare sul luogo, il metodo francese. Ma, siccome espressi già la mia opinione sulla sconvenienza delle applicazioni oleose, così non posso ammettere nemmeno il rinforzamento delle mestiche con colori ad olio. E tale metodo da me si espose allo scopo che il lettore possa fare quei confronti che crede, e valutare secondo il suo intendimento le diversità che passano fra di esso e quello che ora vado a proporre.

Riattaccamento alla tela dei dipinti che poggiavano sulla imprimitura.

§ **148.** Allorchè la pittura di tali opere è stata posta perfettamente allo scoperto mercè la distruzione della imprimitura, e che furono risarcite le sue mancanze e venne con diligenza pulita, mantenendo sempre l' intelaggio assicurato alla tavola d' appoggio con delle bullette, incollerai delle liste di carta sottile tutt' attorno al dipinto sopra quella parte della tela che necessariamente sporge dal dipinto stesso, avendosi tenuto la tavola di alcuni centimetri più grande della pittura, con la qual carta coprirai eziandio quella porzion di tela che fu rinversata sopra la grossezza della tavola. La quale operazione è indispensabile per impedire che il mastice, col quale si assicura la tela stabile contro alla pittura, possa, penetrando attraverso a quei lembi di tela, farli attaccare alla tavola, ed ancora per non permettere che i lembi stessi aderiscano alla tela stabile, contro la quale devono imprescindibilmente essere compressi.

§ **149.** Ciò fatto, assicura, come puoi, la tavola d' appoggio sopra un tavolo più grande di lei: prendi il telaio interinale, che nell' interno dovrà esser grande non meno di sei centimetri in ogni senso più della tavola d' appoggio, e sul quale avrai già distesa la

tela su cui dev'essere riportato stabilmente il dipinto (vedi § 222), sopraponilo alla tavola d'appoggio in modo che sporga egualmente da ogni banda, e disponi da tre lati dei richiami, come per esempio, lunghi chiovi o pezzi di legno, assicurati al tavolo, in guisa che, col loro soccorso, tu possa torre e rimettere con prestezza quel telaio precisamente nella stessa positura, senza tema di sbagliare o che riesca menomamente fuori di posto.

§ **150.** Piglia di quel mastice composto di caseina e calce polverrizzata indicato alla ricetta n° 16, che i chimici chiamerebbero **caseato di calce,** diluiscilo col latte quanto occorre, in ragione della fittezza della tela, ed aggiungivi un poco di terra d'ombra, o d'altri colori minerali, acciò, quando è secco, aquisti la tinta della tela, che d'ordinario è greggia. La qual precauzione, non solo rende più appariscente la operazione, ma giova moltissimo anche all'effetto della pittura trasportata, poichè, essendo quasi tutte le pitture che si trasportano, dal più al meno, sbullettate, i tanti punti bianchi, prodotti dal mastice che otturò quei forellini, producono un pessimo effetto. Passalo quindi allo staccio.

§ **151.** Prendi una spazzola, ed intrisa leggermente in quel miscuglio, strofina con essa lestamente la pittura acciocchè aderisca bene ed ovunque, ed immediatamente con un grosso pennello piatto distendivi in abbondanza del miscuglio stesso, usando ogni

diligenza acciò riesca eguale da per tutto. Al quale intento sarà bene, specialmente se il quadro è grande, che per questa operazione abbi almeno un aiutante. Dà di mano all' anzidetto telaio, mettilo a posto a seconda dei richiami, rinversalo sul dipinto, sovrapponi prestamente alcuni pesi ai suoi angoli, e subito, con dei panni ravvolti sopra di loro stessi, va strofinando e comprimendo ovunque acciocchè la tela aderisca perfettamente, e quel mastice s' insinui in essa. Abbi del mastice stesso alquanto diluito col latte, e dove t' accorgi che ne trapeli meno che altrove aggiungivene un poco, acciò tutta la tela ne riesca egualmente inzuppata, e col palmo della mano, e con i detti panni, bagnati alquanto di latte, continua per alcuni minuti a soffregare comprimendo. Quando poi ti pare che la tela abbia bene ed ovunque aderito, prendi delle spugne che abbiano un lato piano, bagnale nel latte, spremile e con esse procura di asportare dalla tela tutta quella parte dell' accennato miscuglio che riesce alla sua superficie, lavandole spesso nel latte, e poi spremendole acciocchè assorbino, poichè quella inutile parte di mastice che riesce esterna, non farebbe che pregiudicare col rendere, senza scopo, grosso, rigido e pesante il quadro. Aumenta i pesi sul telaio e lascia il tutto in riposo in luogo asciutto e moderatamente aereato acciò secchi perfettamente.

§ **152.** Se vi rifletterai, vedrai adesso quanto sia

stata opportuna la prescrizione da me fatta che la tavola d'appoggio sia alquanto convessa (§ 94), poichè, mediante il solo sforzo che fanno quei pesi che ponesti sul telaio, tu ottenesti che la nuova tela comprima ovunque ed incessantemente contro la pittura, nel qual modo ti assicurasti la sua perfetta adesione.

§ **153.** Con la caseina unita alla calce tu formasti la più tenace fra le colle, quella che suggerisce lo stesso Cennino Cennini (*a*) per congiungere i vari pezzi delle tavole: diluendola col latte non fai che ritardare la sua presa onde aver agio di operare, ed aggiungendovi quel poco di colla forte vi dái una scorrevolezza mirabile, che tanto giova a ben distenderla, senza punto nuocere alla sua tenacità nè diminuire la pregievolissima qualità sua di non essere igrometrica al pari delle altre colle.

§ **154.** Così farai con quei dipinti, dai quali togliesti per intiero la imprimitura, ma con quelli sui quali ne lasciasti uno strato ti comporterai bensì nell'identico modo, ma alla calce sostituirai di quel gesso del quale si valgono i doratori per formare il letto all'oro prima di darvi il bolarmeno, il quale sia stato precedentemente polverizzato e stacciato. E ciò affinchè vi sia maggiore omogeneità fra la sostanza preesistente e la nuova (ric. n° 15) (*b*).

(*a*) *Trattato della pittura. Capitolo 112.*

(*b*) Riesce egregiamente anche l'unire in parti eguali

§ **155.** Allorchè vedi essere la tela apparentemente secca, il che accadrà fra un paio di giorni nell'estate, e quattro o cinque nell'inverno, leva le bullette che tenevano fermo l'intelaggio sulla tavola d'appoggio, solleva con prudenza il telaio e ponilo verticalmente acciò sieno esposte all'aria ambo le faccie dell'apparato, e lascialo così per un giorno o due. Giunto poi il momento destinato a scoprir la pittura, poni il telaio orizzontalmente, e, con una spugna moderatamente intinta nell'acqua calda, bagna e strofina la tela dell'intelaggio, procurando di far disciogliere, e quindi asportare la colla che la tien legata: e continua così per una mezz'ora circa, avendo cura di mantener sempre bagnata quella tela, ma moderatamente, e che l'acqua non possa scorrere giammai giù dei bordi. Di tempo in tempo osserva se l'ammollimento è sufficiente, incominciando dagli angoli; e quando t'accorgi che la tela cede facilmente, riversala tenendo ferma la mussolina ed usando le diligenze suggerite al §. 149, pel distacco dei dipinti dalla tela, che è quasi la identica operazione. Tolta la tela, ripasserai di nuovo sopra la mussolina la spugna stata bagnata poi spremuta, onde toglierne la colla rimasta, indi la rinverserai essa pure, attendendo però che si ammollisca anche la sua colla acciò non opponga resistenza

calce e gesso. Ma in tal caso conviene aumentare alquanto la dose della caseina (vedi ric. n° 16).

alcuna. Lava quindi prestamente e con ispugne risciaquate di frequente e bene spremute finchè vi riman traccia di colla. Asciuga con vecchi panni di lino o di bambagia, e lascia in riposo, che l'operazione è compiuta.

Ma se brami che la tua operazione riesca ancor più appariscente e perfetta, quando il tutto è ben secco, prima di strasportarlo dal telaio interinale allo stabile, versa in un recipiente una parte di vernice di gomma-elastica (ric. n° 3) e tre d'acqua di ragia, mischiale bene, immergivi una piccola spugna, spremila, e con essa strofina diligentemente tutta la tela, immergendola di nuovo in quel liquido se ve n'è bisogno. Quell'ombra di vernice, che per la sua natura elastica non può minimamente nuocere, renderà trasparente il poco mastice che rimane alla superficie e che imbratta la tela, la quale per tal modo, apparirà netta in guisa da non potersi comprendere con qual sistema sia stata attaccata.

Riattaccamento alla tela dei dipinti fatti sulla mestica.

§ **156.** Per questa specie di dipinti convien fare una distinzione fra quelli, ai quali fu assottigliata di molto la mestica, e quegli altri, cui venne conservata per intiero, od almeno assai robusta. Per i primi non avrai che a ripetere perfettamente la

operazione additata in uno dei due paragrafi 148 e 154, secondo che ti parerà meglio valerti, della calce o del gesso ovver d'entrambi; e solo nel caso che la mestica sia stata ridotta tanto sottile da lasciar temere che la bianchezza del mastice traspaia e nuoca, prima di passare all'attaccamento vi applicherai una leggerissima mano del miscuglio medesimo, cui sia stato aggiunto un colore che lo riduca ad imitare la tinta della mestica. Gli altri invece, quelli cioè ai quali conservasti una mestica robusta, mentre puoi attaccarli essi pure nel modo istesso, io credo che sia per essi più conveniente il sistema francese alquanto modificato, che è il seguente.

§ **157.** Prima di tutto raffila esattamente l'intelaggio là dove finisce la pittura: lava poi la mestica con una leggera dissoluzione di potassa (ric. n° 5), asciugala con pannilini vecchi e morbidi, indi applicavi, con colla da foderatore (ric. n° 12), una mussolina od altro consimile tessuto di cotone, usando le debite dilingenze acciò sia ben disteso. Ed allorquando è quasi perfettamente asciutto, raffilalo esso pure, stendivi la occorrente quantità della medesima colla, e rinversavi sopra la tela stabile, già stata, come al solito, ben tesa sul telaio interinale. Comprimi moderatamente col pressoio, o con la paletta (*Tav.* VI, *Fig.* 7 e 8) incominciando lo sfregamento sempre dal centro, e facendo in

modo che la colla esuberante l' effettivo bisogno scorra verso la periferia ed esca, e raccogli con una spatola non solamente questa, ma eziandio quella che, penetrando attraverso la tela, monta alla superficie. Ed allorchè t' accorgi che la quantità esuberante il bisogno è uscita, il che si rileva principalmente dal formarsi sopra la tela delle specie di grumi o cannoncini di pasta, desisti, e pulisci la tela con un panno, e poni il telaio verticalmente acciò l' aria investa ambe le faccie, e giralo di tratto in tratto affinchè resti al basso ora un lato, ora un altro, pel motivo che il primo ad essicarsi è sempre quello in alto. Quando poi t' accorgi che la tela è bensì asciutta, ma non perfettamente secca, bagna e leva l' intelaggio nel modo già indicato, e ad esso sostituisci un foglio della solita carta, attaccandovelo con colla d' amido assai tenue; ed appena appassita, ripassa col ferro caldo, intromettendo sempre altro foglio di carta ed alternando la stiratura ora sul dritto, ora sul rovescio, e comprimendo ben bene acciocchè la pittura si appiani e divenga liscia. E se vi sono dei punti nei quali tardi a perdere l' indizio di quelle screpolature che aveva allorchè giaceva sull' antica tela, inumidisci alquanto in quei luoghi la carta e la tela, e continua la stiratura. Compiuta anche questa operazione, togli la carta, lava diligentemente il dipinto ed asciugalo, che tutto è terminato, nè altro ti rimane fuor che trasportare

la tela colla relativa pittura dal telaio interinale allo stabile. E qui credo opportuno il farti osservare, che allorquando si adopera la colla, io reputo indispensabile l'intromettere sempre un tessuto di cotone fra la pittura e la tela, il quale, essendo di sua natura soffice, permette che s'incastrino in lui i fili ed i nodi della tela, i quali, ove si ponessero ad immediato contatto col dipinto, vi farebbero un'impronta, che trasparirebbe sul dritto del quadro. Il qual pericolo non esiste allorchè i dipinti si attaccano col gesso o con la calce, la quale fa l'ufficio medesimo.

Di un trasporto eseguito da Agostino Govoni.

§ **158.** In una nota del già ricordato opuscolo che il signor Gaetano Giordani, cavaliere dell'ordine Piàno, ed Ispettore della R. Pinacoteca di Bologna, pubblicava nel 1840 sotto il titolo di *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate su tela*, è citato un dipinto d'Innocenzo Francucci da Imola, stato trasportato dalla tavola alla tela da un certo Agostino Govoni bolognese. E siccome, da quanto potei rilevare dall'esame che vi ho portato, mi risulta che il sistema seguito da quell'operatore sia molto analogo a quello da me or ora indicato, così credo bene di qui farne un cenno, anche perchè questa, e quella già ricordata del professore Goldoni

(§ 91), sono le sole operazioni di trasporto dalla tavola fatte in Italia da italiani che mi sia stato concesso di vedere.

Quel quadro appartiene alla R. Pinacoteca di Bologna, ma, non saprei per quali motivi, non fu mai esposto al pubblico, e solo dietro le mie istanze fu tratto dai magazzeni ove giaceva negletto ed ignorato, e dove ritornò ben tosto. Nella accennata nota, magnificandosi l'abilità dell'operatore non meno che l'esattezza della operazione, è detto semplicemente che il trasporto fu eseguito dal Govoni; ma avendo io insistito presso il cav. Giordani per ottenere degli schiarimenti, mi scrisse aver egli rilevato dagli atti dell'Accademia che in realtà quell'operazione fu iniziata da un pittor sassone sino dal 1784, il quale, dopo aver distrutto la tavola ed essere giunto alla imprimitura di gesso, abbandonò il lavoro, che fu poi ripreso ed ultimato dal Govoni nel 1825. Avrei ben io desiderato di avere qualche dettaglio risguardante il metodo tenuto dal Govoni e le sostanze da esso impiegate, tanto più che il Giordani stesso avevami scritto d'essere stato presente a quella operazione: ma nulla di positivo potei ricavarne, essendosene esso costantemente evaso col dire aver egli atteso mai sempre alla erudizione storica ed estetica dell'arte, alla tecnica non mai.

Abbandonai quindi ogni speranza d'avere ulteriori delucidazioni, ed essendo a Bologna al principiare

del maggio 1864, mi recai ad esaminare la decantata operazione, bramoso di ritrarne qualche utile ammaestramento; ed ecco quel poco che mi risultò dal breve mio esame.

§ **159.** Osservata davanti, quella operazione non offre titoli a censura. La pittura è piana, non ha rughe, ed eccettuate alcune piccole bollicine, è levigata quanto basta, e non vi è di molto alterato quel carattere speciale ch' hanno i dipinti in tavola: ma vista di dietro scorgesi che soffrì. Da quanto mi fu concesso vedere in un angolo, dove infracidì per essere stata lungamente appoggiata per terra in un magazzeno umido, parmi avesse ragione il cav. Giordani quando scrivevami che *l' assottigliatura dell' intonaco di gesso si vede tuttora*, poichè in qualche punto, ove il colore s' infranse, sembrommi di ravvisare le tracce del gesso. Resta poi a sapersi se quel gesso che vedesi tuttora sia parte dell' antica imprimitura stata *assottigliata e non levata*, come il Giordani scrivevami da prima, ovvero una nuova a quella sostituita dal Govoni, come soggiunse dappoi, cosa impossibile a rilevarsi adesso. Sopra quel fondo è distesa una tela di lino, sottilissima, che conservasi ancora bene aderente, ciò che non può dirsi dell' altra tela, molto più robusta, che il Govoni vi aggiunse per ottenere una sufficiente solidità, facendo uso di una colla assai meno tenace, la quale in molti luoghi staccasi

dalla prima, formando delle grandi gonfiature. Ben poco posso dir delle colle adoperate poichè, se quella che unisce fra di loro le due tele mi sembrò di farina, nessun esame potei fare all'altra, non essendomi voluto arrischiare a porre allo scoperto alcuna parte della tela fina, e meno ancora a farvi alcun assaggio per tema che ne soffrisse il corrispondente dipinto. Ciò per altro che par positivo è che sieno d'un'indole alquanto diversa fra loro, poichè, mentre la prima perdette quasi ogni forza di coesione, quest'ultima conservasi ancora tenace. Quindi, ove si prenda nel suo complesso, e si tenga conto anche del malgoverno cui fu condannata (cosa che in vero non fa grande onore ai Bolognesi, e molto meno a chi presiedette a quella Pinacoteca) è forza convenire che quella operazione fu eseguita in modo lodevole, e che colui che la condusse non meritava di essere così mal retribuito da suoi concittadini come lo fu il povero Govoni, cui per quella operazione si dettero poco più di cento franchi, e che dal Giordani stesso fu bensì compianto dopo morto, ma non già sorretto, nè tolto alla oscurità mentre era vivo.

Riattaccamento dei dipinti eseguiti sulla mestica, ai quali vennero fatte delle aggiunte, o vi furono innestati dei pezzi.

§ **160.** Per questi dipinti (§ 125), ai quali pru-

denza vuole che non si assottigli di molto la mestica, ti comporterai precisamente nel modo indicato al § 157, salvo che alla mussolina aggiungerai una di quelle tele fine e rare, che i francesi chiamano *canevas*, la quale sia stata precedentemente lavata in acqua bollente, poi stirata, acciò non abbia a contrarsi più. La qual pure dovrà essere raffilata assieme alla mussolina quand' è soppassa, prima che il tutto sia applicato alla tela stabile. Se vi rifletterai, comprenderai facilmente che quel canovaccio, il quale riuscirebbe per lo meno superfluo altrove, qui torna di gran giovamento, perchè aggiunge all'altra tela la necessaria robustezza per impedire che in qualsiasi tempo abbiano da ricomparire i segni delle fatte aggiunte.

Modo di attaccare i dipinti alla tavola.

§ **161.** Abbi la tua tavola d'ottimo legno, ben levigata, e perfettamente piana, la quale dovrà essere stata diligentemente molata con pomice bagnata, acciocchè le fibre e le barbe del legno, che si sollevano per l'umido, sieno tronche dalla pomice nè possano mai più rialzarsi; e che successivamente, quando fu bene asciutta, sia stata soffregata con una lima, onde toglierle quella eccessiva lisciezza che si opporrebbe ad una perfetta adesione di qualsiasi glutine; ed abbi del pari un cilindro ben dritto, lungo qualche

centimetro più della larghezza della tavola, avente un diametro di circa dieci centimetri, attorno al quale sia stata avvolta della flanella assai ben distesa e unita in modo che non faccia gradino. Prendi il tuo intelaggio, ed attaccavi con colla d'amido delle fettuccie di carta su quella parte di esso che sporge oltre il dipinto, le quali riusciendo interposte fra la tavola e le liste della tela, impediranno che il mastice attacchi solidamente le liste medesime al legno; e quando sono asciutte, presentalo sulla tavola col dipinto verso di essa, e rinversane i lembi sulla grossezza di questa, avendo cura che il dipinto riesca nel bel mezzo, cosicchè la tavola sporga egualmente da ogni lato oltre il medesimo quel tanto che reputasti opportuno di tener la tavola più grande della pittura. Assicurane i lembi stessi contro la tavola con qualche bulletta, e quando l'intelaggio è bene allogato e disteso, aggiungi alcune bullette ad uno dei lati minori, infisse, già ci si intende, solo a metà, e viceversa ritogli quelle degli altri tre lati. Con la qual semplice operazione ti procacciasti un mezzo infallibile di riporre l'intelaggio al luogo stesso ed in un istante, allorchè sarà giunto il momento di attaccare il dipinto alla tavola. Ciò fatto prepara il tuo mastice di calce o di gesso legato con la caseina, di cui già si parlò (ric. n° 15 e 16): levane una porzione e diluiscila col latte, bagna moderatamente l'intelaggio affinchè, ammollendosi, divenga

cedevole, ed assicura in qualche guisa la tavola sul pancone da lavoro acciò stia ferma durante la operazione. Alza l'intelaggio dalla tavola come faresti ad aprire un libro, e strofina diligentemente la tavola con quella mistura diluita acciò vi si appigli perfettamente in ogni punto, valendoti in ciò di una piccola spazzola assai dura. Ed allorchè t' accorgi che quel miscuglio non rifugge più dalla tavola in alcun punto, stendivi col pennello piatto in sufficiente quantità di quell'altro miscuglio più denso, e contemporaneamente il tuo aiuto faccia altrettanto sul dipinto, operando ambedue possibilmente solleciti, ma con esattezza. Rivolgi subito l'intelaggio contro la tavola, tenendolo ben teso, ma alquanto sollevato dalla parte opposta a quella assicurata con le bullette, e mentre il tuo aiuto tiene l'intelaggio in quella positura, tu prendi l'accennato cilindro, ed incominciando dal punto imbullettato, fallo rotolare comprimendo ed avanzandoti verso quella parte che l'aiuto tien sollevata, il quale la abbasserà di mano in mano che il tuo cilindro si avanza. È naturale, che operando in questo modo, non solamente ne uscirà tutta la parte esuberante del mastice, ma ne sarà eziandio espulsa tutta l'aria, alla quale si mantiene aperta la via alla uscita col mantenere rialzato l'intelaggio da quella parte verso la quale è cacciata. La qual cosa è della massima importanza, poichè, se rimanessero delle bolle d'aria,

anche piccolissime, chiuse fra la pittura e la tavola, queste ben presto si dilaterebbero formando delle sempre crescenti gonfiezze, le quali finirebbero collo spaccarsi e cadere. Togli prestamente la parte del mastice che sortì, e ripuliscine il luogo con un pennello od una spugna: ripiega sulla grossezza della tavola i lembi dell'intelaggio, assicurali, ben distesi, con delle bullette, e lascia il tutto in riposo.

§ **162.** Così farai volendo adoperare il gesso o la calce: che se invece preferissi valerti della colla, non avrai che a ripetere per intero la medesima operazione, soffregando del pari la tavola con la stessa colla diluita. L' unica diversità sta in ciò, che prima di incominciare la operazione laverai con la potassa la mestica e vi applicherai la mussolina nel modo già detto, la quale servir possa di letto alla pittura; e che dopo, invece di abbandonare subito la operazione, strofinerai bene col solito pressoio, incominciando dal centro acciò ne esca tutta la colla esuberante il bisogno, indi passerai alla stiratura con ferri caldi, mantenendo inumidito l'intelaggio affinchè il calore, facendo liquefare la gelatina contenuta nella colla, e rendendo questa più scorrevole, meglio la distenda ed appiani. In ambi i casi però, qualora la tavola non sia munita a tergo di forti traverse, sarà necessario porla sotto soppressa, od assicurarla ad un pancone col mezzo di morse, acciò non si curvi, a cagione dell'umido.

Esame di un trasporto eseguito dal sig. Paolo Kiewert.

§ **163.** E qui parmi che debba riuscire non discaro al lettor mio l'udire la narrazione genuina di una specie di autopsia che il caso ha fatto subire a due tavolette, il di cui dipinto era stato trasportato dall'antica asse di pioppa sopra una nuova di acajou per opera del signor Paolo Kiewert.

Queste due tavolette, che per la loro forma si appalesano aver fatto parte d'alcuna di quelle ancone composte di pareccchi pezzi, dai francesi chiamate *retables*, e furono dipinte da Andrea Solari milanese, il di cui nome leggesi sopra un cartello, con quella grazia che informa sempre le opere di quel celebre pittore, hanno metri 0. 30 di larghezza sopra metri 0. 70 in altezza, e rappresentano, in mezze figure, i SS. Giovanni battista e Caterina.

Sventuratamente questi due bei pezzi vennero assaliti da quella terribile malattia derivante dalla mancanza di coesione, che sopraggiunge spesso alle imprimiture di gesso, di cui tenni già parola, effetto della quale è il sollevarsi e lo staccarsi del colore. I possessori di esse procurarono di rimediarvi, e pare più d'una fiata, facendo appianare e riattaccare le vesciche o le scaglie sollevate, che quella malattia avea prodotte: ma con poco profitto, poi-

chè, perdurando la causa, anche gli effetti non cessano mai di riprodursi, per cui nemmeno quelle alzature di colore non ismettono più finchè non si tolga il fomite della malattia, che è quanto dire non si isoli il dipinto, togliendone la vecchia ed inferma imprimitura. Quindi il nobile signor Cav. Giacomo Poldi-Pezzoli, che impiega non piccola parte delle molte sue ricchezze nel raccogliere oggetti d'arte pregievolissimi d'ogni maniera, nelle di cui mani pervennero da ultimo, non badando a spese per salvarle, inviolle a Parigi al sig. P. Kiewert acciò ne eseguisse il trasporto. Assunse esso l'onorevole incarico, e dopo un congruo tempo rimandò tali dipinti trasportati nel modo che si è detto. Al giunger loro, l'aspetto di quei due capi era seducentissimo. Liscio il colore, piane le tavole aventi una grossezza di circa dodici millimetri, e posteriormente assicurate con una grata di legno d'abete simile a quelle da me descritte al § 50, eseguita a tutta perfezione e portante sopra un cartellino la indicazione di chi la eseguì (*a*). Per cui il loro proprietario ne rimase oltremodo soddisfatto, e subito le dette da ristaurare al rinomato Cav. Giuseppe Molteni, che non cessava dall'encomiare la esattezza di quel lavoro. Ma la contentezza e le lodi ebbero una breve durata, poichè non passò un mese che

(*a*) *Batté layetier-emballeur.*

si presentarono alcune piccole viscichette nel colore di entrambe, susseguite da lì a non molto da altre, e poi da altre ancora, le quali, non solamente si accrebbero a dismisura nel numero, ma ben' anco in grandezza, cosicchè ben presto quei poveri dipinti si trovarono ridotti in uno stato assai peggiore di quello in cui erano prima di viaggiare per Parigi.

Il Cav. Molteni, al primo apparire di quelle vescichette erasi proposto di appianarle ed assicurarle con i metodi comunemente usati: ma quando vidde il rapido loro aumentare ed ingrandirsi, anche in quelle parti ove non ve n'era traccia prima che le tavole si spedissero in Francia, reputò miglior consiglio l'astenersi intieramente dal porvi mano, e consigliò invece il nobile proprietario di affidar quelle tavole, tali e quali erano, al mio allievo Antonio Zanchi, già favorevolmente noto per varie operazioni di trasporto ottimamente eseguite, acciò ne riportasse il dipinto sopra una tela.

Dall'esame il più attento che si è fatto a quelle due tavole, avanti di porvi mano, risultò che il male proveniva, non da una sola, ma da parecchie cause unite insieme; primissima delle quali era l'avervi conservata quella imprimitura che fu la cagione primaria di tutti i mali. In fatti, due di esse cause si vedevano all'esterno, ed erano l'essersi amendue le tavole ristrette quasi tre millimetri ed incurvate per oltre a due, rendendo concava la

parte del dipinto; ed altre apparirono durante il lavoro dello Zanchi. Seguiamolo dunque e le vedremo.

Cominciò esso, dopo avere applicato alla pittura l'indispensabile intelaggio, dal distruggere intieramente la tavola; e quando incominciò a trasparire ciò che vi era di sotto, si scorse un corpo cinericcio, che in seguito si vidde essere carta. Esaminando allora la grossezza che rimaneva ancora, prima di giungere al piano della pittura, e visto essere più d'un millimetro, si credette che fosse un cartoncino cilindrato: ma in progresso si verificò essere invece due fogli di grossa carta soprapposti uno all'altro, ed attaccati insieme con colla di farina, entro la quale era stata posta una dose di colla forte, i quali fogli in vari punti non aderivano fra di loro. Procedette lo Zanchi nella intrappresa opera di distruzione, ed al togliersi del secondo foglio di carta gli si presentò una *garza* (sottil velo di seta assai rado) assicurata con tanta dell'anzidetta colla, che i suoi interstizii ne erano riempiuti; e sotto di essa un'altra simile, alquanto più fitta e sottile. Ed allorchè tolse anche questa, comparve una tinta liscia, uniforme, color di nocciuolo, che si verificò essere ad olio.

Tutti gli astanti, cioè il nobile proprietario, l'operatore Zanchi, il Cav. Giuseppe Bertini professore di pittura nella R. Accademia, ed il Cav. G. Molteni pittore, ristauratore, e conservatore della Regia

Pinacoteca, nel di cui studio si lavorava, credettero che quella tinta fosse stata dal Kiewert applicata alla pittura per rinforzarla ed ammollirla: ma io, che mi sovveniva di quanto lessi nel Déon ed udii dal sig. Le Roy (vedi § 137) posi in avvertenza lo Zanchi, esprimendo il dubbio che sotto vi fosse mantenuta la antica imprimitura di gesso. Nè mi ingannai, perchè, eseguitosi un piccolo saggio in un angolo, subito comparve il gesso.

Non oltre si andò quel giorno, ma il dì appresso l'operatore vidde essere comparse parecchie vesciche rotonde del diametro dai 12 ai 15 millimetri ciascheduna. Provò esso a perforarne una con uno spillo, e trovò essere sottile; ed assendosi arrischiato ad alzarla, vidde che la vescica constava della sola tinta ad olio, ma che la imprimitura corrispondente era smossa; e così di tutte le altre. Lasciolle esso, e posesi invece a levar tutta quella tinta col mezzo dell'alcool rettificato, onde non intaccare la colla stata applicata alla imprimitura. Compita la quale operazione osservò che in molti luoghi la imprimitura era screpolata, e quasi strappata dalla forza della colla che vi era stata aggiunta; e che sollevando quelle scaglie si scorgevano distintissimi tre strati di gesso. Il che dimostra non essere stata quella tavola ingessata col metodo voluto dal Cennini, ma aversi lasciato seccare uno strato prima di aggiungervi l'altro, per cui non esisteva adesione

vera fra di loro. Per uno dell'arte l'aspetto di quei miseri quadri, così ridotti, era interessantissimo. Si vedeva il gesso della imprimitura ora bianco, ora giallognolo, ora color nocciuola oscura, ora sano ora screpolato. Qui appariva uno stucco nero, là uno verde, o rosso, o turchino, varii di sostanza e di età. E non meno varia era la durezza di quegli enti, poichè, senza tener conto degli stucchi, in alcuni luoghi l'olio della pittura era penetrato nel gesso ed avevalo consolidato al pari della pittura stessa; in altri aveva fatto minor presa: qui trovavasi in istato normale, là aveva perduto ogni consistenza. Nè ci voleva meno della abilità dello Zanchi per riuscire, come fece, a togliere tutti quelli svariati ingombri, senza cagionar danno alcuno, e porre a nudo la pittura per riportarla poi sopra una tela col metodo già indicato (§§ 148 e seguenti).

Dal numero poi e dalla disposizione dei molti strati di varie sostanze applicativi del Kiewert, e specialmente dalla circostanza che i due fogli di carta non aderivano perfettamente fra di loro, e che nella tinta ad olio vedevansi spiccatissime le impronte dei fili della garza, a me pare che si possa con sufficiente sicurezza desumere anche l'andamento tenutosi nella operazione. Egli, secondo ogni apparenza, distrutta che ebbe la tavola, non si curò punto della imprimitura, accontentandosi di darvi alcune mani di colla forte diluita, della quale, non penetrando

nel gesso altro che la parte liquida, tutta la solida rimase e s'indurì alla superficie. A questa aggiunse egli l'accennata tinta ad olio, che dalla sua intensità si rilevò essere stata ripetuta; e sopra vi stese le due garze, indi uno dei fogli di carta, scorrendovi sopra col ferro caldo acciocchè quelle sostanze avessero da appianarsi ed aderire meglio una contro l'altra. E fu, senza alcun dubbio, allora, che la garza, compressa dal ferro, si insinuò tanto profondamente nella tinta ad olio, la quale non contava una età sufficiente per essersi bene indurita, ed era resa ancor più molle dall'azione riunita dell'umido e del calore. Ed acciocchè quel cartonaggio avesse da aderire più tenacemente alla tavola, il sig. Kiewert attaccò prima al legno l'altro foglio di carta, poscia assicurò a questo il rimanente, nella ragionevole speranza che due fogli della medesima carta, aventi perciò una completa affinità fra di loro, dovessero perfettamente riunirsi, anzi quasi immedesimarsi.

Tale è l'istoria dei fatti, e tali le induzioni che se ne possono ricavare risguardanti l'andamento della operazione del signor Kiewert: vediamo adesso quali utili conseguenze ed ammaestramenti se ne possano ritrarre.

§ **164.** Dalla genuina narrazione, che ho fatta, risulta: **A** che il sig. Kiewert ha conservata la vecchia ed ammalata imprimitura; **B** che per apportarle un qualche rimedio applicò ad essa alcune

mani di colla forte, la parte solida della quale rimase e s'indurì alla sua superficie; e che dopo la operazione del sig. Kiewert, la pittura poggiava sopra un letto di otto strati, composto di sei qualità di sostanze, senza contare le colle che le riunivano, cioè: 1° la vecchia imprimitura, 2° lo strato di colla forte, 3° la tinta ad olio, 4° le due garze, 5° i due fogli di carta, 6° la tavola di acaiou; e risulta del pari, che per mantenere diritte quelle tavole, il sig. Batté vi applicò delle grate di legno. Ora spero mi sarà concesso chiedere a chiunque abbia fior di senno se fosse ragionevole lo sperare un buon risultato da una operazione sì complicata, risultante da tanti strati composti di tante sostanze differenti; se era possibile fosse mantenuto l'equilibrio fra un sì gran numero di materie igrometriche, non solo in grado diverso, ma ben' anche in diverso senso, come i tessuti e le carte, i di cui naturali movimenti sono in opposizione. Nè ciò basta, chè altri appunti sono inevitabili. Alla già malata imprimitura il sig. Kiewert applica uno strato di colla forte senza riflettere, che non potendo essa penetrarvi, e dovendo per ciò rimanere alla superfice, nell'essicare era forzata a contrarsi smuovendo anche la debile imprimitura cui era appoggiata, nel modo stesso che la colla medesima strappa gli affreschi dal muro; ed a quella colla aggiunge uno strato di colore ad olio, senza por mente, che non

essendo la colla solubile nell' olio, ben poca adesione poteva sperarsi, poichè l' olio della tinta non poteva attraversare la colla pura, come attraversa alcune volte la imprimitura di gesso perchè temperata leggermente, e che perciò quell' inutile strato non serviva che ad aumentare lo squilibrio: riunisce i due fogli di carta, e non si garantisce che l' aria ne sia completamente espulsa, per cui la riunione riesce imperfetta: adotta il trasporto sulla tavola, e si vale di un legno poroso com' è l' acaiou di seconda qualità, il quale, in causa della umidità della colla, aumentata dall' assorbimento della carta, si dilatò momentaneamente per poi restringersi nell' asciugare ed incurvarsi cedendo alla forza contraente della carta; e finalmente, per mantenere diritte quelle tavole, ricorre ad un mezzo che non può riuscir bene, come ho già dimostrato al § 50.

§ **165.** Il sig. Déon, nel più volte citato suo libro, dice che gli operatori italiani ignorano persino la parte scientifica de' loro travagli: che non potremmo ora dir noi dei francesi, se i loro luminari commettono sviste tali?.... Ma l' uomo è di sua natura fallibile, e l' attribuire ad una nazione ed anche soltanto ad un ceto l' errore di un' individuo è cosa illogica ed irragionevole, come lo è il disprezzare un uomo perchè ha errato. E se qui ho con molta franchezza posto in luce tutto ciò che trovai di non commendevole nella operazione del signor

Kiewert, il feci, non già con animo di diminuire il merito a quel celebrato operatore, che io stimo e rispetto moltissimo, ma unicamente acciò il mio allievo possa dalle sviste altrui ricavare utili ammaestramenti per sè, precisamente come allorquando esaminai il metodo per distaccare dalla tavola i dipinti ad olio eseguiti sul gesso, immaginato dal Prof. Carlo Goldoni di Modena, il quale è mio connazionale, e della di cui amicizia mi compiaccio ed onoro. In fatti, omesse le considerazioni di minor conto, chiunque vedrà emergere da questo racconto tre grandi verità, cioè, che la complicazione nuoce sempre, — che è vano lo sperare un buon risultato da una operazione del genere di quella, di cui si parlò, ove non si tolga la causa perenne del male, vale a dire la vecchia ed inferma imprimitura, — e che una buona tela è sempre preferibile alla tavola.

Modo di riattaccare i dipinti, nei quali il legno serve di fondo.

§ **166.** Quando al § 110 si parlò del modo di staccare questa sorta di dipinti, ho detto essere necessario levarne in prima, con la carta trasparente, il così detto lucido. Assicura l'intelaggio a un lato della tavola come indicai al paragrafo 161, e su di esso appoggia il lucido che ne traesti, in modo che, riversato l'intelaggio sulla tavola, quel trasparente

corrisponda alla pittura. Assicuralo interinalmente alla tavola con un paio di ostie, e rialzato di bel nuovo l'intelaggio solo, con la scorta del lucido marca sulla tavola il contorno che corrisponde alla pittura. Togli il lucido, e soffrega la parte marcata della tavola con della colletta liquida, ben calda, e carica di fiele. Prendi della colletta meno liquida del solito, ben calda, ed entro la quale sia stato messo dell'olio di noce nella ragione di una parte ogni dieci di colla prima che fosse disciolta; e mentre uno di voi la applica alla tavola nel luogo marcato, l'altro faccia altretanto sulla pittura, ed immediatamente sia riversato l'intelaggio, precedentemente inumidito, contro la tavola e compresso col cilindro nel modo già indicato. Abbi poi dei ferri moderatamente caldi, e con essi va ripassando l'intelaggio fino a che la colletta siasi quasi essicata. Sopraponivi allora un pannolano ed un'altra tavola e dei pesi, e lascia in riposo. Dopo alquanti giorni, levandone con diligenza l'intelaggio nel modo più volte ripetuto, troverai che il tuo dipinto avrà aderito perfettamente alla tavola, ed in guisa tale, che usando i debiti riguardi, potrai anche lavarlo e detergerlo dalla colla, e da qualsiasi altro imbratto.

Riattaccamenio dei dipinti alle lamine ed alle pietre.

§ **167.** Ebbi già ad avvertire al § 115. parlando

del distacco dei dipinti dalle lamine metalliche e dalle lastre marmoree, esser quello un caso più ipotetico che pratico, essendochè i vantaggi che ne risultano non istanno a pari alle difficoltà ed ai pericoli che incontrar si denno. Ma se mai ti fosse venuto il capriccio di tentare quella operazione, e volessi riattaccare il dipinto che ne ottenesti, non hai che a comportarti nel modo indicato nel paragrafo precedente, assicurando l' intelaggio alla pietra od al rame con ceralacca invece di bullette. Avverti solo che sì il metallo che il marmo non denno essere eccessivamente lisci acciò la colla vi si appigli meglio.

§ **168.** Con questo paragrafo a me pare di avere esaurito tutto ciò che spetta al vero trasporto dei dipinti non murali: ma prima di passare a trattar del rilievo degli affreschi, credo opportuno di qui innestare quattro operazioni, le quali, sebbene non appartengono propriamente al trasporto dei dipinti, perchè non si isola la pittura, pure vi si accostano di molto. Esse sono: 1° il distacco dalla tavola o dalla tela delle carte dipinte ad olio che vi furono incollate, 2° egualmente delle tele dipinte pure ad olio, 3° lo stesso delle pergamene, 4° il distacco dal vetro dei dipinti ad olio eseguiti sopra taffettà od altre consimili stoffe.

Distacco dalla tavola o dalla tela delle carte dipinte ad olio.

§ **169.** Mi avvenne un giorno, con mia grande sorpresa, di udire un vecchio amatore e negoziante di quadri magnificare la bravura di un foderatore parigino, il quale, nel breve spazio di tre soli giorni, aveagli tolto da vecchie e malconcie tele, riportandoli sopra tele nuove, tre studi correggieschi eseguiti sulla carta. Ma il valent' uomo, quanto era forte nella conoscenza degli autori, altrettanto era addietro in quella delle pratiche dell' arte, per cui non s' accorgeva che lo scaltro operatore, onde spillargli maggior copia di denaro, aveagli venduto lucciole per lanterne. Imperciocchè non v' ha forse in tutta l' arte del foderatore operazione più facile di questa.

§ **170.** Essendo la carta di sua natura già levigata, non ha d' uopo di alcuna preparazione per dipingervi sopra. Per ciò il pittore o dipinge senz' altro su di essa, od al più, vi applica una mano di biacca od altro colore stemperato nell' olio, il quale gli serve di fondo, e giova eziandio a saziare l' azione assorbente della carta, che altrimenti produce un incomodo prosciugamento. È chiaro adunque che quell' olio, il quale viene assorbito dalla

carta, la rende impermeabile all' acqua, nella quale si puó senza pericolo alcuno immergere.

§ **171.** Quindi se il quadro è piccolo ed hai un recipiente capace a contenerlo, versavi dell' acqua tiepida, e sommergivi pure liberamente il tuo quadretto senza tema alcuna: ma se esso è grandicello o non hai un recipiente adatto, ti converrà ricorrere ai panni bagnati. Ma qui bisogna fare una distinzione: se la carta fu incollata sopra tela, non hai che a distenderla sopra un tavolo, e porre su di questa dei panni abbondatemente bagnati d' acqua tiepida; se invece fu incollata sopra un' asse, e specialmente se questa è grossa ovvero di legno duro, dovendo l' acqua attraversarla per giungere alla colla, è necessario assottigliarla quant' è possibile con la pialla; e così pure converrà soprapporre ai panni una tavola sprangata caricata con forti pesi, affinchè non permetta che la assicella, cui è ancora adesa la carta, si curvi in causa dell' acqua, potendo ciò cagionar danno alla pittura. Lascia il tutto, sì nell' un caso come nell' altro, in tale posizione per il tempo necessario al completo ammollimento della colla, che per la tela sarà brevissimo, indi leva la carta, che si staccherà quasi spontaneamente, puliscila con una spugna dai resti della vecchia colla, e passa al relativo riattaccamento.

Modo di attaccare alla tela od alla tavola le carte dipinte ad olio.

§ **172.** In qualunque modo tu voglia riattaccare la tua carta dipinta devi sempre incominciare dall'applicare alla pittura la solita carta sottile che serve alla sua difesa durante la operazione; e per riportarla sulla tela devi aver pronto un telaio interinale, le cui dimensioni interne superino di quattro o cinque centimetri in ogni senso quelle della carta, sul quale telaio sia stata tesa una buona tela di lino fina ma robusta e senza nodi (§ 223). Poni la carta sur una tavola od un pancone ben piano e liscio e con colla da foderatore (ric. n° 12) attaccavi una mussolina nel modo già più volte indicato; e quando essa è soppassa raffilala in linea con la carta. Aggiungivi dopo di ciò altra colla simile, soprapponivi la tela tesa sul telaio avendo cura che riesca nel mezzo, e strofina col pressoio comprimendo fortemente, e sempre incominciando dal centro. Quando poi t'accorgi che della colla n'è uscito abbastanza, desisti, leva con la spatola la colla che si sparse attorno, pulisci meglio che puoi la tela con un panno, ed attendi qualche ora, ripassando in seguito con un ferro moderatamente caldo, e sempre intromettendo un grosso foglio di carta, acciocchè il tutto meglio si appiani, alternando la

stiratura ora da un lato, ora dall' altro. Ed allorchè il tutto è ben secco, leva la carta stata posta a riparo della pittura, lava con ispugna ed acqua tiepida, e la operazione sarà compita. Qualora poi amassi di riportarla sopra una tavola, non avresti che a seguire il metodo indicato al § 162. Ed ove la carta dipinta fosse in più pezzi, ovvero volessi farvi delle agiunte, ti converrebbe coprire il dipinto con una carta più solida della ordinaria, ed avvicinare i varii pezzi, già raffilati, assicurandoli sopra la carta stessa col mezzo di una buona colla d'amido, lasciarli asciugare bene, poi molare le congiunzioni con la pomice bagnata d'acqua di ragia affinchè non vi sia alcuna diversità di grossezza fra i pezzi che si combaciano, pulirli quindi con l'alcool, ed applicare al tutto la mussolina della quale si parlò. E qualora tali carte dipinte debbansi riportare su tela, converrà porre sopra le congiunzioni le fettuccie di carta prescritte ai §§ 241, 242, affinchè non possano mai disgiungersi, e ciò prima di applicarvi la mussolina.

Staccamento dalla tavola delle tele dipinte ad olio statevi incollate.

§ **173.** A chi non è versato nell'arte nostra questo caso sembra del tutto simile a quello di cui abbiamo qui sopra parlato, ma in realtà è tutt' affatto

diverso. Già, parlandosi del distacco dei dipinti dalla tela (§§ 118 e seguenti), feci vedere come alla massima parte delle tele sia stata applicata una mano di colla di farina prima di porvi la imprimitura o la mestica, di maniera che, ammollendo con delle bagnature quella colla, si può con tutta facilità toglierne la tela senza pregiudicare al dipinto che rimane attaccato all' intelaggio. Quindi chiunque vi rifletta comprenderà, che se noi avessimo ad immergere nell' acqua una tavola cui fu attaccata una tela dipinta, od anche semplicemente da praticarvi delle bagnature sufficienti ad attraversare la tavola stessa, sia pure essa sottile, e ad ammollire la colla che la lega alla tela, sarebbe assolutamente impossibile il limitare l' azion dell' acqua in guisa, che avesse da giungere unicamente alla colla che sta fra la tavola e la tela, senza estendersi anche a quella che riesce fra la tela e la pittura, e ciò a motivo specialmente della porosità della tela, e della azione assorbente della medesima. Dal che ne deriva, che il sommergere nell' acqua, ed anche solo il bagnar molto un dipinto in tela stato incollato sopra una tavola, tornerebbe lo stesso che perderlo, poichè, ammollendosi la primitiva colla, tutta la pittura si staccherebbe dalla tela, ed essendo senza alcun appoggio, anderebbe dispersa.

§ **174.** Allorquando adunque ti si presenta il non infrequente caso di dover distaccare dalla tavola qual-

che tela che vi fu incollata, è mestieri che, dopo aver distesa sulla pittura una mussolina che la difenda, assicuri con le morse la tua tavola contro un'altra ben piana e liscia, e che col mezzo degli opportuni ferri passi alla distruzione della medesima nel modo indicato al § 96, essendo però molto circospetto e parco nel bagnare allorchè trattasi di togliere gli ultimi rimasugli del legno. Terminata la quale operazione e pulita diligentemente la tela non ti rimarrà che foderarla nel modo che indicherò a suo tempo (§§ 247 e seguenti).

Distacco dalle tavole delle pergamene dipinte ad olio.

§ **175.** Questo caso presenta dei pericoli ancora maggiori di quelli accennati a riguardo delle tele, perchè non si può fare il minimo uso dell'acqua, pel motivo che la pergamena, quantunque dipinta ad olio, al contatto dell'acqua, subito si ammollisce, e si dilata sciupando il dipinto che non la può assecondare. Dovendo quindi operare sopra alcune di esse, incollerai sul dipinto un foglio di carta, non troppo grossa ma robusta e tenace, bagnandola prima e lasciandola quasi asciugare ed adoperando della colletta densa quanto occorre, e carica di miele, per diminuire la umidità. Poscia, tenendola nel modo solito assicurata ad una tavola d'appoggio, distrug-

gerai diligentemente coi ferri tutta la tavola, valendoti della pomice ed acqua di ragia per gli ultimi rimasugli, ed ancora del bistori curvo, affilatissimo ed adoperato con molta circospezione per non intaccare la pergamena.

Modo di riattaccare alla tavola le pergamene dipinte ad olio.

§ **176.** Preparata la tavola nel modo già più volte indicato, strofinerai prestamente la pergamena con della colletta; e contemporaneamente il tuo aiuto stenderà sulla tavola della colletta piuttosto densa. Vi adagierai sopra la pergamena; tenendola rialzata da una parte e comprimendola col cilindro come indicai al § 161, ed immediatamente, intromessovi un foglio di carta grossa, vi passerai sopra col ferro tiepido (*a*) affinchè la umidità, anzichè alzarsi, svapori dalla parte opposta, e la colla si essichi più presto che sia possibile. Asciutta che sia, inumidirai moderatamente la carta di difesa, se ve la ponesti; ed ove duri fatica a staccarsi, non la forzerai, nè bagnerai di soverchio, ma col polpastrello delle dita o con una pezzuola umida la sfregacciolerai riducendola in piccoli cannoncelli, col quale espe-

(*a*) Bada che il ferro sia appena tiepido, poichè se fosse caldo, la pergamena subito si arriccierebbe.

diente la distruggerai tutta senz' essere costretto a bagnar troppo. Lava la pittura con una spugna stata intrisa d' acqua tiepida, poi spremuta, asciugala e passa il tutto al ristauratore.

Modo di staccare dal vetro i dipinti ad olio eseguiti sul taffettà.

§ **177.** Fra queste specie di dipinti ve n'ha alcuni che furono eseguiti sulla stoffa senza alcuna precedente preparazione, ma sono rarissimi e conosconsi subito perchè le masse del dipinto traspaiono al rovescio, e perchè vedesi la stoffa impregnata dell' olio che assorbì. Per questi siamo all'identico caso dei dipinti sulla carta, e si ponno quindi impunemente lasciar sommersi nell' acqua, sino a che la gomma che li tiene aderenti al vetro non siasi perfettamente disciolta. Ma per la massima parte sono eseguiti sopra taffettà, o stoffe analoghe, alle quali fu prima applicata la colla d' amido e poscia una leggerissima mestica di cerusa, la qual cosa ci trasporta al caso delle tele incollate sul legno, delle quali parlammo ai §§ 173, 174. Giova però osservare, che qui trattasi di ammollire, anzi disciogliere, non la colla che tiene la tela assicurata alla tavola, ma bensì la gomma che fa aderire la pittura al vetro, per cui, non potendosi far penetrare l' acqua attraverso di esso, non havvi altro mezzo fuorchè

farvela entrare dalla periferia e dalle spezzature del vetro, se questo è rotto, il che porta la necessità di lasciarvelo lungamente sommerso. Ma, prima di far ciò, bisogna ottenere che l'acqua non possa invadere il taffettà e giungere per quella via alla colla che sta fra esso e la pittura, poichè ove questa si ammollisse, la pittura, rimasta senz'appoggio, andrebbe perduta. Per raggiungere adunque il tuo intento applicherai al taffettà due o tre mani di vernice di gomma elastica (*ric. n*° 3.) che lo renderà impermeabile all'acqua. Ed affinchè alla periferia l'acqua possa penetrare fra il vetro e la pittura, ma non fra la pittura e la stoffa, tu, con la punta d'un tagliente ben sottile, passerai fra il vetro e la pittura, distaccandola diligentemente per un millimetro o due al più tutt'all'in giro; e con un piccolo pennello bagnerai della stessa vernice la grossezza del taffettà per impedire che l'acqua s'insinui fra esso e la pittura, ponendo un pezzetto di carta od altro fra la pittura rialzata ed il vetro acciocchè quella vernice non penetri fra di loro, impedendo che l'acqua vada a disciogliere la gomma. Dopo di ciò getta pure il tuo quadretto in un bacile d'acqua, e lasciavelo finchè t'accorgi che la gomma è disciolta, e che il taffettà col suo dipinto può essere sollevato dal vetro senza difficoltà. Quando poi avrai ottenuto questo intento, ed avrai detersa ed asciugata la pittura, la ristaurerai se ve ne sarà d'uopo,

ed osserverai se più ti convenga assicurarla sopra un cartoncino od una tavoletta, nel qual caso ti comporterai come fu indicato al paragrafo precedente, ovvero rimetterla sul vetro operando come qui in appresso.

Modo di attaccare al vetro i dipinti ad olio eseguiti sul taffettà.

178. Questa operazione è facilissima, e non esige che un poco di diligenza, la quale rendesi vie più necessaria allorquando il vetro è, come d'ordinario, alquanto concavo. Pulisci bene la pittura con una spugna stata immersa in acqua tiepida e poi spremuta, poscia asciugala ed ungila d'aglio, (*a*) col mezzo di una pezzuola contenente spicchi pesti, ovvero fregando su di essa uno spicchio d'aglio tagliato per lo suo mezzo; e col polpastrello delle dita va stropicciandola affinchè quella unzione sia generale ed eguale in ogni punto. Prendi due parti di gomma arabica polverizzata, ed una di zucchero candito ridotto parimenti in polvere, mischiali bene, ponili in un vasetto, versavi dell'acqua calda e rimescola acciocchè le polveri si disciolgano e se

(*a*) L'uso dell'aglio, per assicurarsi una perfetta adesione contro i corpi lisci od untuosi, mi venne suggerito dal celebre pittor paesista Pietro Ronzoni sino nel 1817.

ne formi una colla della densità del miele (*a*). Di questa mettine la quantità necessaria nel centro del vetro, applicavi il dipinto e tosto con le mani comprimi e stropiccia, incominciando dal centro e diramando le fregagioni alla periferia, ed agendo in modo che la gomma si distenda da per tutto sottilmente, nè vi rimanga imprigionata alcuna bolla d'aria; e continua la fregagione sino a che la gomma siasi quasi seccata acciò il taffettà non abbia forza da sollevarsi staccandosi dal vetro. E con ciò avrai finito. Bada poi che il dipinto non deve essere verniciato, servendo di vernice la gomma ed il vetro.

—

(*a*) Se vi aggiungerai alcune goccie di fiele bovino sarà bene.

CAPITOLO III.

DEL TRASPORTO DEI DIPINTI DAL MURO

—

Nozioni preliminari.

§ **179.** Anche questo argomento non ha alcuna attinenza con l'arte del risarcitore. Tuttavia credo opportuno di qui innestarlo perchè sta, in certa guisa, fra quell'arte e quella del foderatore, della quale ci occuperemo in seguito.

§ **180.** In tre generi principali possonsi classificare le pitture che si eseguiscono sul muro, cioè: 1° dipinti all'olio, a vernice, ed a cera: 2° dipinti a tempera ed a guazzo: 3° dipinti a buon fresco. Intorno ai due primi non mi tratterò che pochissimo, ritenendo che il più sicuro modo per trasportarli da un luogo ad un altro sia quello di segare il muro e circondarlo e serrarlo con cerchi di ferro; e qualora il dipinto sia di piccola estensione, procurare di conservarne il solo intonaco, che verrà

poi assicurato col gesso sopra una ardesia o lavagna. Viceversa mi occuperò a lungo del distacco dei freschi, che riesce a meraviglia, i quali per buona sorte son quelli che in Italia costituiscono, non solamente il numero massimo, ma ben' anco il più importante di tutti i generi di pittura murale (*a*). Ed acciocchè tale mia apparente parzialità sia giustificata, mi sia lecito dare anzitutto una succinta idea dei tre generi di pittura sopraindicati.

Diversità che passa nel modo di pingere a tempera, a guazzo, a fresco e ad olio.

§ **181.** Molti scrittori, fra i quali parecchi vocabolaristi, hanno confuso insieme la pittura a guazzo con quella a tempera, ed altri invece vi hanno introdotta una nuova distinzione, separando da quella a tempera la pittura a colla. Ed io sono di un'opinione diversa ancora, poichè ammettendo che questi generi di pittura debbansi dividere in due, ritengo fermamente che da un lato debba stare il guazzo, e dall'altro la tempera, nella quale comprendo pure il dipingere a colla, perchè anche la colla non è che una tempera, vale a dire una

(*a*) Michelangelo chiamava l'affresco la **pittura degli uomini,** volendo significare esser quella, nella quale l'uomo può meglio spiegare il proprio ingegno.

sostanza che serve a legare i colori. In fatti, dai migliori scrittori in fatto di belle arti chiamasi **temperare i colori** tanto il porvi la colla, quanto l'uovo, il lattificio del fico, la gomma, o qualsivoglia altra sostanza che serva al medesimo scopo. E la diversità che corre fra la tempera ed il guazzo sta in ciò, che, anche astrazion fatta dell'aggiunta di un glutine nella prima e non nel secondo, la pittura a tempera ammette ogni sorta di colori, meno il bianco di calce, ed è applicabile a qualsiasi fondo esclusi unicamente quelli di calce; mentre all'opposto il vero dipinto a guazzo non può farsi che sopra un intonaco di calce nuovo e nudo, ma secco, e per ciò con quei soli colori che reggono agli alcali, i quali vengono disciolti in acqua pura, senza l'aggiunta di alcun legame. Chiamasi poi dipingere **a buon fresco** lo stendere i colori, distemperati in acqua semplice, sopra un intonaco di calce fresco, cioè appena messo. E la pittura all'olio e quelle a vernice ed a cera non diversificano essenzialmente fra di loro se non in questo, che, mentre i colori della prima sono stemperati in un olio fisso, che d'ordinario è quel delle noci, per distemperare quelli delle altre è mestieri valersi di un olio etereo, come a cagion d'esempio, quello di terebentina, detto comunemente acqua di ragia, cui, attesa la sua tenuità, si aggiunge una resina o della cera, sostanze entrambe facilmente solubili negli olii eterei.

Le quali pitture, compresa anche quella ad olio, qualora vogliansi eseguire sul muro, si usa quasi sempre di porle sopra un intonaco di calce o di gesso nuovo, ben levigato e perfettamente secco, entro il quale si fa penetrare col fuoco quelle fatte con la cera, oggi impropriamente chiamate **encausto.**

Conseguenza delle accennate diversità.

§ **182.** Da questi cenni potrà ognuno rilevare che le pitture a tempera ed a guazzo non sono che soprapposte alla impritura od all'intonaco, e che per ciò conservano intatta la loro proprietà di disciorgli immediatamente al contatto dell'acqua — che quella a fresco, immedesimandosi, fino ad un certo punto, con la calce dell'intonaco fresco, ed identificandosi con essa, diventa insolubile a tal punto da poter reggere, non solo alle lavature, ma ben anco, e per dei secoli, alle intemperie atmosferiche, quantunque non vi sia un assoluto legame, che tenga indissolubilmente assicurato il colore all'intonaco (*a*); e che, al contrario, quelle pitture

(*a*) La calce, allo stato naturale, cioè di pietra, trovasi combinata all'acido carbonico e ad una piccola quantità di acqua detta d'idratazione, e chiamasi **carbonato di calce:** ma qualora venga sottoposta ad un'alta temperatura entro fornace, perde essa la sua acqua d'i-

ad olio, a vernice ed a cera, che si eseguirono sopra un fondo nudo, sia di calce, sia di gesso, debbono ad esso necessariamente aderire con grande tenacità perchè vi penetrarono in parte unitamente agli olii loro. Dal che ne deriva, che, mentre le pitture a tempera ed a guazzo, lasciate come sono, non si possono col mio processo staccar dal muro e riportare sopra tela od altra materia, pel motivo, che essendo solubili nell' acqua, non si ponno trattare con essa: e che quelle ad olio, a vernice ed a cera, in via ordinaria, non è possibile staccarle da quel letto, cui si sono tanto tenacemente aggrappate, quella a fresco è la sola che si presti

dratazione e l' acido carbonico, e si trasmuta in **ossido di calce,** il quale, ove sia bagnato, sviluppa molto calorico, riprende l' acqua perduta, si gonfia, si polverizza e si discioglie nell' acqua. Lasciata poscia esposta all' aria indurisce; e riprendendo dall' atmosfera l' acido carbonico perduto nella cottura, riaquista quei caratteri che aveva in origine, fra i quali havvi pur quello della insolubilità nell' acqua. Ecco il motivo pel quale la pittura a fresco, che si immedesimò con l' intonaco di calce appena messo, ed i di cui colori sono pressochè tutti, qual più, qual meno, mescolati con la calce, acquista essa pure le proprietà della calce medesima, ed è per ciò insolubile nell' acqua, il che non succede col guazzo, che fu semplicemente soprapposto ad un intonaco secco, e meno poi ancora alla tempera, la quale d'ordinario poggia sopra uno strato di gesso.

costantemente e perfettamente al distacco, pel motivo che divenne insolubile nell'acqua senza immedesimarsi di troppo col muro, entro il quale non potè penetrare perchè l'acqua, che già invadeva l'intonaco fresco, non le permise d'entrarvi. In fatti, ove si esamini con attenzione una pittura a fresco, si scorge chiaramente essere essa costituita da una serie di strati, i quali aderiscono bensì l'uno con l'altro, e contro l'intonaco, ma senza che si possa dire che formino con questo quasi un corpo solo, laddove le pitture ad olio, a vernice ed a cera, che si insinuarono nel letto loro, formano un tutto con esso lui.

§ **183.** Ma quantunque il distaccare dal muro le pitture eseguite ad olio sia cosa sempre difficile ed incerta, ed il più delle volte anche impossibile, pure vi sono dei casi nei quali si può ottenere, poichè fra i tanti sistemi che si usano per prepararvi il letto ve n'ha taluno che non si oppone al loro distaccamento. In fatti, mentre, per l'ordinario, chi vuol dipingere ad olio sopra il muro preferisce un intonaco semplice di calce e rena fina, ben secco e nulla più, vi sono di quelli che usano dei sistemi affatto diversi. Cennino Cennini, nel suo trattato della pittura, ordina d'intonacare tutta quella parte di muro che si vuol dipingere ad olio, come se si trattasse di effigiarla a fresco col suo sistema, di applicarvi una mano di colla bene inaquata, ovvero

un uovo intiero sbattuto insieme a del lattificio del fico del pari inaquato, di attendere un giorno, poi dipingere. Alcuni invece, messo l' intonaco, lo lisciano col passarvi sopra la cazzuola, ed appena incomincia a soppassare, vi dipingono ad olio. Altri, lisciato che abbiano l' intonaco nel detto modo, lo lasciano ben seccare, ed altri, prima di dipingere, vi applicano alcune mani di vernice copale, sulla quale stendono i loro colori quand' è secca. Tal' altri sopra l' intonaco stendono un letto di gesso temperato con colla, sul quale, dopo averlo appianato coi rastiatoi, dipingono nel modo stesso che si fa sopra le tavole impresse di gesso. Altri sopra l' intonaco d' arena ne mettono uno sottilissimo composto di calce e marmo polverizzato, lo lisciano con la cazzuola, vi applicano parecchie mani di sapone disciolto in molt' acqua, poi lo soffregano con dei ferri caldi sino a che sia asciutto e divenuto lucido, ed allorquando è ben secco vi dipingono ad olio; ed alcuni, prima di stendervi i colori, vi danno alcune mani di vernice copale. Ed il sig. Mérimée ci fa sapere che in Francia, dove la pittura ad olio sui muri è in grande uso, si costuma di saturare l' intonaco con olio di linseme bollente, lasciandolo poscia seccare, ovvero di applicare all' intonaco una specie di mastice composto d' olio di lino ispessito, calce, biacca ed arena finissima o mattone pesto, il qual mastice, nel seccare diventa durissimo; e

ci dice che esso preferisce il sistema, col quale i celebri chimici D' Arcet e Thénard prepararono, nell'interno della cupola di S. Genevieffa, il fondo sul quale Antonio Gros dipinse la santa titolare che riceve gli omaggi dei re di Francia, il qual sistema consiste nel far riscaldare il muro, finamente intonacato, nell'applicarvi ben caldo un miscuglio composto di una parte di cera disciolta in tre d'olio di semi di lino stato precedentemente cotto insieme ad un decimo del suo peso di litargirio, e nel continuare il riscaldamento e le unzioni fino a che il muro più non assorba. Altri usano dei metodi diversi ancora, che lungo ed inutile sarebbe l'accennare.

§ **184.** Ognuno vede adunque essere infiniti i modi adoperati per preparare il fondo sul quale si vuol dipingere in muro: ma, qualora ci si rifletta bene, si scorge chiaramente che tutti dividonsi in due sole classi, nell' una delle quali stanno que' pochi, secondo i quali gli olii o le vernici non ponno penetrare nell' intonaco, vale a dire quelli che si applicano all' intonaco ancor bagnato, e nell' altra gli altri tutti. Ed ognuno può quindi comprendere, che mentre è assolutamente impossibile distaccare quei dipinti, l'olio dei quali, o quel del loro letto, penetrò nell' intonaco (*a*) non è altrettanto impos-

(*a*) Convien por mente, che per **distaccare i dipinti** intender si deve toglier dal muro il solo strato della pittura, non già levare insieme con essa anche il corrispondente intonaco.

sibile il distacco di quegli altri, cui l'acqua, che già invadeva l'intonaco, non permise di insinuarvisi. Ma se, a mio avviso, esiste la possibilità di staccarne alcuno, chi ci fornirà il criterio necessario per distinguere, in mezzo a tanta varietà di sistemi, quale sia quel dipinto che si può staccare, e qual no?... E questa insuperabile incertezza è quella appunto che mi induce a dissuadere il mio allievo dall'assumersi il trasporto di qualsiasi dipinto ad olio eseguito sul muro. So che v'hanno taluni, i quali si vantano di saper trasportare dal muro qualunque dipinto ad olio: ma una fatale esperienza m'ha insegnato a non fidarmi troppo facilmente delle millanterie altrui; e tanta minor fede presto a questa, in quanto che non mi accadde mai di vedere ed osservare alcuna di tali operazioni. Fortunatamente però in Italia siffatte pitture sono talmente rare, che non giova nemmanco occuparsene (*a*). Basti dunque il dire, che qualora il mio allievo s'imbattesse in alcuna di loro, e volesse tentarne il trasporto, non avrebbe che ad aggiungere un poco di fiele bovino entro la colla dell'intelaggio (ricetta n. 6), seguendo nel rimanente le pratiche stesse che additerò pel trasporto dei freschi.

(*a*) Giova avvertire che non sono da confondersi le vere pitture ad olio con quelle a fresco state ad olio semplicemente ristaurate, le quali, di solito, si prestano al distacco perchè l'olio del ristauro non potè molto penetrare a traverso degli strati della pittura a fresco e dalla sottostante calce già induriti.

§ **185.** E relativamente al trasporto delle pitture **a guazzo,** dette anche **a secco,** debbo avvertire, che allo stato loro naturale non si ponno, col metodo mio, distaccare dal muro e mettere in tela, perchè, essendo solubili nell' acqua, non sopportano nè le colle dell'intelaggio, nè le successive abluzioni: ma che per altro non è impossibile il predisporle e renderle atte ad essere operate al pari d'un fresco, riducendole prima insolubili nell' acqua. Il che ottiensi col farvi penetrare del latte, e meglio ancora una dissoluzione di silicato di potassa (*a*). Il cav. Giordani, alla nota nº 47 dei già citati suoi *Cenni*, dice che quella medaglia dipinta da Guido Reni in una volta del palazzo Zani, ora Pallavicini, in Bologna, che per ordine di quest' ultimo fu trasportata in tela dal sig. Giovanni Rizzoli, era, *non a buon fresco*, bensì *a secco*. Ma qual prova adduce egli di ciò? Nessuna: anzi la stessa autorità del Malvasia, da lui citato, sta contro una tale asserzione. Imperciocchè quel biografo dice chiaramente che Guido, non essendo riuscito nel dipingere a fresco alcune figure sulla facciata del palazzo pubblico; ed avendo perciò dovuto rifarle ad olio si

(*a*) Questo prodotto chimico può servire eziandio, misto a colori minerali macinati con l'acqua, a formare una tempera insolubile, atta alla ristaurazione dei freschi. Non così il silicato di soda, il quale produce una efflorescenza, che deturpa il dipinto.

rivolse a Gabriele Ferantini, *buon frescante, il quale gli mostrò il modo di comporre le mestiche, di oprarle con franchezza, pigliare il tempo della calce, e assicurarsi delle mutazioni ed effetti, comunicandogli con dabbenaggine, sincerità ed amore ogni artificio e segreto;* che *fu allora, che operò con tanto brio e facilità le sei belle virtù* nell' atrio superiore del palagio pubblico, e che *fece successivamente nel palagio de' signori conti Zani in stra' Stefano, nella volta della nobile sala, le tre figure grandi al naturale, rappresentanti quando viene separato la luce dalle tenebre,* quelle appunto dal Rizzoli trasportate sulla tela. Dietro le quali parole del Biografo bolognese parmi sia lecito a chiunque il porre in dubbio la esattezza della asserzione suaccennata, abbenchè io non sia alieno dal credere che il Rizzoli possa riportare anche pitture a secco, avendo motivi di ritenere ch' egli siegua un metodo opposto al mio (vedi i §§ 191, 193) (*a*).

§ **186.** Ciò premesso, passeremo ad occuparci del trasporto dei freschi. Ma, prima d' indicare il sistema da me seguito, chiedo il permesso di dire due parole di volo intorno alla storia di tale ope-

(*a*) Sono dolente di aver dovuto fare più d' un appunto ad un lavoro di un mio rispettabile amico, dal quale ricavai molti dati per l' istoria di quest' arte, ma non potei abbandonare nemmeno per esso la massima da me adottata dell'*Amicus Plato, sed magis amica veritas.*

razione, che non è punto nuova, e poscia di riportare, con le relative osservazioni, uno stravagante squarcio sopra questo argomento, che leggesi nella già citata opera del sig. Orsino Déon (*a*).

Cenno storico sull'arte di trasportare i freschi.

§ **187.** Tutto ciò che ha relazione al dipingere a buon fresco può dirsi strettamente italiano, perchè nessun' altra nazione adottò in generale questo sistema di colorire, dai più remoti tempi infino a noi. Era quindi naturale che in Italia pure si facessero dei tentativi per porre in salvo quei freschi, che per qualsiasi motivo minacciassero di dover perire, stantechè l'immenso loro numero fa sì che se ne trovino in tutte le immaginabili circostanze.

Per lo addietro altro mezzo non conoscevasi per trasferire un fresco da un luogo ad un' altro fuor quello di isolare il pezzo di muro su cui poggiava, assottigliarlo se era eccessivamente grosso, ricingerlo con cerchi di ferro, e trasportare ad un tempo muro e dipinto. Col qual sistema furono trasportati, anche in epoche assai lontane, pezzi grandissimi in molti paesi d'Italia, ed in Milano poi, al principiare del corrente secolo, se ne trasportarono moltissimi, essendosi nel solo palazzo delle Belle Arti di questa

(*a*) Pagina 14 e seguenti.

città raccolti più che ottanta pezzi appartenenti ai migliori maestri della celebre scuola lombarda, tolti qua e là dai vari conventi e monasteri stati sopressi, i quali furono incastrati nei muri di quel sontuoso edificio in guisa che paiono eseguiti sul luogo.

Ma la imperfezione di tale sistema era troppo palese. Prescindendo eziandio dalle ingenti spese, e dalle difficoltà estreme che talvolta incontravansi nel rimuovere e trasportare pezzi tanto pesanti, specialmente quando il dipinto era di gran dimensione (nel qual caso alcune volte era forza segarlo in più parti) od era nell'interno di qualche fabbricato, e più ancora nei piani superiori, molte volte accadeva che il dipinto esistesse sopra muri che non potevansi nè abbattere nè tagliare, ovvero di tal forma o natura da riuscire impossibile il levarne il pezzo dipinto, nel qual caso la misera pittura era condannata ad andare irreparabilmente perduta, come sventuratamente avvenne con uno dei capolavori del Correggio, ridotto per la massima parte in frantumi nella demolizione dell'abside di S. Giovanni a Parma. Per ovviare adunque a tali inconvenienti, si pose ogni studio nel trovar modo di riuscire a distaccare dal muro la sola pittura, ed assicurarla solidamente sopra una tela. La quale scoperta rimonta oltre la metà dello scorso secolo, e, secondo ogni apparenza, precedette quella di trasportare le pitture ad olio dalla tela e dalla tavola,

delle quali ci siamo già occupati. Anzi il Cicognara (*a*) suppone che l'arte di riportare gli affreschi non sia una nuovità dei nostri tempi, ma unicamente una riproduzione con delle varianti, ritenendo esso che l'arte stessa sia più volte, ma sotto variate forme, apparsa e scomparsa in Italia. Nessun fatto positivo io saprei addurre nè pro, nè contro queste supposizioni: ma se così fu, egli è certo che accadde anche a tale arte ciò che avvenne alla pittura ad olio, la quale, abbenchè antichissima, non toccò il suo apogèo se non per l'opera dei fratelli Van Eyck (*b*). In questo modo unicamente si potrebbe spiegare la saltuaria apparizione di un'arte, la quale, allorchè giunse ad un ragionevole punto di perfezionamento, non solo non discomparve più, ma si propagò per quasi tutta Italia, precisamente come fece la pittura ad olio perfezionata dai Van Eyck.

Stando a ciò che ne dicono il Lanzi (*c*), il Baruffaldi (*d*), il Rambelli (*e*) ed il Giordani (*f*), chi

(*a*) *Del distacco delle pitture a fresco.* — Vedi l'antologia di Firenze 1825. Vol. 18 num. 52.

(*b*) Vèdi la *Memoria sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno modo di dipingere ad olio del Conte Giovanni Secco-Suardo.* Milano 1858.

(*c*) *Storia pittorica della Italia,* scuola ferrarese, epoca 3.ª

(*d*) *Vita di Antonio Contri,* Venezia 1834.

(*e*) *Lettere intorno invenzioni e scoperte Italiane.* Bologna 1837.

(*f*) *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro, e trasportate su tela.* Bologna 1840.

primo abbandonò l'uso di segare il muro ed anche di trasportare l'intonaco insieme col dipinto, staccando il solo strato della pittura ed assicurandolo sopra una tela, fu il ferrarese Antonio Contri, eccitato dalla notizia giunta da Napoli, ove nel 1725 era stato trasportato un dipinto con il corrispondente intonaco. Ma nessuno scrittore ci porge la minima idea delle sostanze da esso impiegate, sia per distaccare la pittura, sia per applicarla alla tela, limitandosi essi a dire, che con una certa sua colla applicava una tela alla pittura, che strappando questa, ne traeva seco il colore, sul quale applicava altra tela col mezzo di una colla più forte; e finalmente che, levando la prima tela, dopo averne ammollita la colla col mezzo dell'acqua calda, gli rimaneva l'intiero affresco adeso alla seconda.

Il Giordani però ci avverte, che viventi ancora i figli del Contri, eredi del paterno secreto, certo Giacomo Succi da Imola perfezionò quell'arte in guisa che da taluno lo si volle considerare come il vero inventore della medesima. I primi suoi saggi li fece egli sopra alcuni freschi di Bartolomeo Cefi eseguiti nella antica cattedrale di S. Cassiano di Imola, i quali furono salvati dal Cav. Cosimo Morelli, architetto incaricato della demolizione e ricostruzione di quella Basilica, intorno all'anno 1775. Uno di questi saggi, donato dal Morelli al Pontefice Pio VI, venne esaminato da una commissione

d'artisti, della quale facevano parte Nicolò Lapiccola, che poi si esercitò nell'arte stessa, ed il celebre Antonio Raffaele Mengs, il quale, dopo aver veduto la felice riuscita del trasporto d' un fresco di Annibale Caracci eseguitosi dal Succi nel palazzo Barberini, riflettendo al danno che poteva quell'operatore arrecare all'Italia se si fosse posto al soldo degli speculatori, ottenne che venisse pensionato dall'erario pontificio col titolo di estrarista delle pitture del Sacro Palazzo Apostolico. E fu probabilmente intorno a quell'epoca, che il Succi medesimo trasportò in sulla tela il grandioso fresco di Marco degli Ambrogi, detto Melozzo da Forlì, citato anche dal Déon.

Successori a Giacomo Succi furono i figli suoi Pellegrino e Domenico, nonchè certo Girolamo Contoli pure imolese ed allievo suo; e contemporaneamente molti altri operatori apparvero in varie città d'Italia, che lungo ed inutile riuscirebbe il nominare. Mi limito adunque a far rimarcare, che dopo il Contri quasi tutti coloro che si dedicarono a quel ramo d'industria seguirono processi differenti, da loro stessi immaginati, poichè tutti si sforzarono a mantenere il più rigoroso segreto intorno a quello da essi seguito. Per la qual cosa non è da meravigliarsi se fra essi ve ne fu, e ve ne sia anche oggidì, di quelli che eguagliarono ed anche superarono, non solamente il Contri, ma ben' anco il Succi, ed altri invece che rimasero di molto indietro

ad essi. In seguito poi alle indagini che io feci, a me pare di potere con sicurezza asserire, che i perfezionatori di quell' arte furon quelli che schivarono qualsivoglia sostanza oleosa o resinosa, mentre all'opposto, coloro che se ne valsero non fecero che farla indietreggiare. Fra questi basti citare la francese M^e^ Bazette, che sciupò diversi freschi in Toscana ed a Roma, i quali tutti si staccarono dalla tela poco dopo trasportati: il piacentino Barezzi ed il bresciano Speri, i di cui trasporti si riempivano di macchie e poscia annerivano in causa delle sostanze grasse che v' impiegavano; e fra quelli che fecero progredire l'arte parmi doversi annoverare il prof. Antonio Boccolari, che egregiamente trasportò in tela una medaglia ottagona coi ritratti dei Bojardi, già esistente nel palazzo di Scandiano ed ora nella R^a^ Pinacoteca di Modena: Gio. Rizzoli da Pieve di Cento, che riportò del pari parecchi affreschi di Nicolò dell'Abate, che stanno nella medesima Pinacoteca, ed altri moltissimi dipinti, anche di gran mole, fra i quali le due figure equestri che veggonsi nella cattedrale di Firenze; e così pure il bresciano Gallizioli, che fece in Lombardia una innumerevole quantità di trasporti, fra i quali citerò soltanto quelli di Calisto Piazza da Lodi, posti nelle lunette dello scalone della Biblioteca nel R. Palazzo di Brera in Milano, perchè, essendo da molti anni esposti alla pubblica vista, può ognuno ammirarne la perfetta conservazione.

Ho già detto che tutti gli operatori in questo genere d'industria si sforzarono di mantenere il segreto sul proprio sistema: io pure adunque fui costretto andar vagando per trovare le sostanze opportune all'intento, ed ecco il raziocinio che mi guidò. Per eseguire il trasporto di un fresco sono necessarie due colle, l'una che serva a trar seco la pittura, l'altra a mantenerla assicurata alla tela. La prima dev' essere solubile nell'acqua affinchè si possa con facilità ammollire allorchè devesi ritogliere dalla pittura quella tela che vi si applicò per poterla strappar dal muro: l'altra invece deve essere insolubile nell'acqua acciò non si ammollisca allorquando staccasi la tela interinale. Lo scegliere la prima non era cosa difficile, poichè subito mi si presentò all'idea la colla da legnaiuolo, detta colla forte, o tedesca, la quale presenta tutte le qualità occorrenti: ma non così fu dell'altra, avendo avuto presente la necessità di escludere qualsiasi sostanza grassa, oleosa e resinosa, le quali non fanno che pregiudicare ai dipinti. Quindi, dopo avere vagato molto e provato moltissime cose, mi sovvenni di Cennino Cennini, il quale insegna fare una colla tenacissima con calce e cacio. Ma quella colla è sì difficile da maneggiarsi, specialmente perchè asciuga con una incredibile prontezza, che sarebbe impossibile valersene al nostro intento. Ritenni adunque la massima che la caseina unita alla calce poteva darmi un buon

risultato, e mi accinsi a svariati esperimenti. E qui mi piace accennare un fenomeno chimico che mi si presentò, e del quale non conosco ancora la causa. Se io disciolgo della calce nell'acqua e vi aggiungo della colla forte ho un risultato solubilissimo nell'acqua. Se disciolgo della calce nel latte, ho un risultato solubile nell'acqua esso pure, ma non così prontamente: se invece disciolgo della calce nel latte e vi aggiungo una dose di colla forte ottengo un risultato insolubile nell'acqua. Visto questo fenomeno provai a valermene per assicurare il fresco alla tela stabile: ma viddi che, nel mentre mi permetteva di disciogliere la colla pura della prima tela senza sciupare la pittura, non era però tenace a sufficienza per potermi garantire della conservazione. Allora pensai di aggiungere al latte una dose maggiore di caseina, e mi riuscì, ma quella dissoluzione aveva un non so che di renitente a lasciarsi maneggiare, che male si prestava. Provai dunque ad aggiungervi anche una piccola dose di colla, ed allora i miei voti furono pienamente coronati. In questo modo ottiensi un mastice che s'assomiglia moltissimo alla biacca macinata ad olio, che per conseguenza è scorrevolissimo, che non asciugando se non in capo a molte ore, permette di maneggiarlo a piacere, e nel medesimo tempo che è talmente tenace ed insolubile da reggere imperterrito anche lasciato immerso nell'acqua per delle settimane. Ed è di questo che io mi valgo

per attaccare alla tela stabile le pitture a fresco che ho distaccate dal muro, come indicherò fra breve.

Esame di un paragrafo del sig. Orsino Déon.

§ **188.** Ora che ho sporto una idea del metodo da me prescelto, vediamo come parla del modo di trasportare le pitture murali, compresi i freschi, il sig. Orsino Déon, pittore, ristauratore dei musei nazionali di Francia, ex Presidente della società dei pittori ristauratori, membro della società libera delle belle arti ecc.

Dopo aver egli rimarcato che il trasporto dei dipinti dalle tavole e dalle tele non presenta, come si potria supporre, tali difficoltà da far esitare ad adottarlo quando la necessità o la convenienza lo impongono, soggiunge (*a*):

D'egual maniera anche il trasporto dei dipinti sul muro, sieno essi all'olio od a fresco, non presenta quelle difficoltà che sembrano insuperabili alle persone straniere all'arte, dappoichè tali pitture, e quelle a fresco in ispecial modo, poggiano sempre sopra intonachi assai grossi. Dopo avervi formato un robusto cartonaggio ed averle fortemente assicurate mediante l'applicazione di un assìto appuntellato, quegli intonachi, che isolano

(*a*) Opera citata, pag. 14 e seguenti.

in certa guisa la pittura dal muro che la sostiene, permettono eziandio la demolizione della muraglia, la quale, con diligenti cure viene staccata pezzo per pezzo dall' intonaco, che si riesce sempre a conservare intatto. Ed ove accada che la demolizione del muro, per qualche motivo, non possa aver luogo, si praticherà tutto intorno alla pittura un incavo sufficiente per il maneggio di una sega, col di cui mezzo si staccherà il dipinto, il quale, protetto dal cartonaggio e dall' assito, non potrà infrangersi.

Distaccato che sia esso, lo si fisserà solidamente sull' assito, cui è appoggiato, quindi si rinverseranno entrambi sopra delle capre all' uopo predisposte. Egli è allora che incomincia la operazione vera del trasporto, vale a dire che si polverizzano a poco a poco tutti i resti dell' opera murale ecc. Soltanto che, ove sia un fresco, non ne verrà tolta che la parte maggiore dell' intonaco, riducendolo a poche linee di grossezza, dopo di che, con delle colle, lo si fisserà sulla tavola o sulla tela: ma per esso si dovrà diligentemente evitare l' impiego di qualunque sostanza untuosa, la quale produrrebbe un grande inconveniente col cagionar delle macchie. Le garze ed i canovacci imbevuti d' eccellenti colle forti dovranno essere interposti fra le mestiche oleose affinchè impediscano all' intonaco l' assorbimento di qualunque sostanza unta o colorata.

Gli antagonisti d' ogni ristauro, in appoggio al

lor vandalismo, e come esempio da seguirsi, additano l'Italia! e l'Italia permette che si guastino, e si perdano ogni anno i capi d'opera che perpetuano, e giustificano l'alta sua rinomanza.

Mentre ogni amico delle arti prova un vero dolore nel pensare che fra poco i bei freschi del Vaticano, che il nitro invade ognor più, subiranno la sorte toccata alle opere stupende di Pierino del Vaga, e di Giovanni da Udine loro vicine, che sono quasi totalmente scomparse, corrose da quell'agente distruttore, il quale non lascia dopo il suo passaggio se non uno strato grigio sporco, intanto l'Italia, soggiorno delle arti, racchiude in sè un gran numero di amatori e d'artisti, i quali rimangono indifferenti, o che non osano assumere sopra di sè una responsabilità che li spaventa.

Domando perdono al lettore se a questo punto mi faccio lecita una digressione, all'oggetto di dimostrare come questo autore, il quale tartassa così bruscamente gli Italiani, giungendo fino ad accagionarli dei guasti prodotti dal nitro che invade le antiche muraglie, abbia scritto il surriportato paragrafo senza punto conoscere ciò di cui scriveva, e come, facendo egli la più stravagante ed insussistente critica agli Italiani, non abbia fatto che accusar se stesso, e svelare al mondo intero la superficialità delle sue cognizioni.

Per trasportare una pittura a fresco, egli, che

accusa gli Italiani di saperne quanto cent' anni fa (*a*), propone niente meno che di abbattere la muraglia levandone ad uno ad uno i mattoni o le pietre che la compongono senza danneggiare l'intonaco sul quale sta il dipinto. Due interrogazioni muoverò quindi al signor ex Presidente, cioè: 1° È ella una prova di progresso il suggerire a' dì nostri la demolizione d'un muro per trasportare il fresco che vi è adeso? 2° Di che cosa son fatti i muri in Francia?.... Certo è che fra noi nessun più abile e diligente operaio si assumerebbe di staccare uno alla volta cento mattoni senza trar seco anche il corrispondente intonaco, attesa la adesione degli uni con l'altro. Che se anche, per un'accidente, ciò gli riuscisse ne' primi strati, impossibilissimo sarebbe in seguito, allorchè l'intonaco isolato presentasse una certa superficie, a cagion della fragilità sua. E ciò supponendo che il muro sia di mattoni: ma quando fosse di pietre, come sono per lo più in Francia, e specialmente a Parigi, come si diporterà egli? Nè vale l'affidarsi al cartonaggio od all'assito, perchè il cartonaggio anche il più robusto staccasi con somma facilità dal fresco, pel motivo che questo è sempre a strati, e la colla non può penetrar molto, come si vedrà fra poco: e l'assito potrà forse giovare a sostenere la parte dell'intonaco già distac-

(*a*) Opera citata, pag. 16 linea 29 e seguenti.

cata dal muro, quando con alcun mezzo meccanico gli venga assicurata, ma non potrà giammai obbligare l'intonaco ad abbandonare, senza infrangersi, quei mattoni o quelle pietre, cui tanto tenacemente aderisce da più secoli.

Ma se, egli prosegue, non si potrà abbattere il muro, vi si praticherà un incavo tutt'attorno e si segherà il dipinto. — Questo espediente si è in fatti praticato in alcuni casi, ove trattavasi di piccole coserelle eseguite sopra muri di mattoni e ben piani: ma come si comporterà il signor Déon allorchè la pittura occupi tutta la parete nè vi sia lo spazio libero per praticarvi il necessario incavo, come, per esempio, nelle camere vaticane — quando la parete sia ricoperta da molti scomparti, tutti di gran merito, come nelle capelle Sistina e Paolina, e nella libreria Piccolomini di Siena — quando sia sopra un muro di superficie ineguale o composta di svariate materie — quando sia sopra un muro curvo o sopra una volta, od anche semplicemente sia della vastità delle pitture Vaticane? (*a*) Amerei sapere come in tali casi maneggerà egli la magica sua sega,

(*a*) La scuola di Atene ha circa metri 8. 55 di larghezza e metri 4. 70 di altezza, e la battaglia di Costantino è alta metri 4. 25 larga metri 8. 50 senza contare i papi e le virtù, che vi stanno ai lati. La proclamazione del dogma della Immacolata, frescata dal Podesti, conta metri 6. 65 d'altezza e metri 12. 20 in larghezza.

come sosterrà, senza che s' infranga, un semplice intonaco di sì gran superficie, il quale non potrebbe nemmeno venir *solidamente assicurato all' assito* mancando lo spazio per introdurvi i congegni.

Distaccato che si abbia dal muro l' intonaco ed assicuratolo sull' assito, il nostro autore ordina di distruggere tutti i resti dell' opera murale, limitandosi però a ridurre a poche linee di grossezza lo intonaco allorchè trattasi d' un fresco, e di attaccare con delle colle il dipinto alla tavola od alla tela.

Non mi fermerò qui a rimarcare le molte anfibologie di questo paragrafo, che oscurissimo e quasi inesplicabile il rendono, perchè il bello scrivere spetta più al letterato che all' artista, ma pregherò invece il distinto autore di spiegarmi di qual natura esser deggiono quelle colle che egli non caratterizza, — come somministrerà egli all' intonaco, benchè assottigliato, la elasticità necessaria per resistere sopra una tela senza infrangersi — dove ed a qual titolo s' impiegheranno le mestiche oleose, dal momento che i dipinti attaccar si debbono con delle colle — in qual maniera delle garze o dei canovacci possono preservare gli intonachi da qualsiasi assorbimento venendo *interposti* fra le mestiche stesse? — O il dipinto devesi attaccare alla tela od alla tavola con delle colle, ed allora le mestiche più non occorrono: o vuolsi adoperare le mestiche, ed inutili riescono le garze ed i canovacci, poichè

ridicolo farebbe attaccare il dipinto alle garze ed ai canovacci con delle colle, e poscia assicurar questi alla tela od alla tavola col mezzo di mestiche oleose, potendo le colle egregiamente servire da sole. Oltre di che, anche ciò supposto, le garze ed i canovacci riuscirebbero fra la mestica ed il dipinto, ma non mai *interposti fra le mestiche* (*a*).

Dal complesso quindi di questo paragrafo, dalla oscurità sua e dalle contraddizioni che vi sono, a me sembra che chiunque rilevar possa di leggieri, che chi lo dettò punto non conosceva ciò di cui parlava, e che lo scrisse a solo fine d'imporre con la sua franchezza ai meno veggenti, e di farsi credere da più di quello che è.

In fatti, continuando il chiarissimo autore sempre sul medesimo tono, ci regala del vandalo perchè permettiamo che il nitro invada e rovini i nostri stupendi freschi, e quelli del Vaticano specialmente. Che la perdita di quei capolavori, i quali mai più non potranno venir degnamente sostituiti, sia una vera calamità, egli è incontrastabile: ma dipende forse da noi lo impedire che il nitro li investa? (*b*)

(*a*) *Les gazes, les canevas, enduits d'excellentes colles-fortes, doivent s' interposer entre les impressions huileuses, afin qu'elles garantissent les enduits de toute absorption de matières grasses ou teintées.*

(*b*) È noto, che, allorquando nei materiali costituenti una muraglia vi ha esuberanza di sali alcalini, come potassa, soda e simili, assorbendo essi l'azoto dalla atmosfera,

Il nostro autore si scaglia contro di noi perchè rimaniamo indifferenti a quello spiacevole spettacolo, e non osiamo assumere la responsabilità di frenarlo: ma propone poi egli alcun mezzo per riuscirvi, tranne quei meschini ed inattendibili or ora citati? No. Finchè si tratta di malmenarci, di darci del vandalo, di dichiarare che siamo addietro un secolo, che i nostri operai non conoscono nemmeno la parte scientifica de' loro travagli (quasi che in Francia tutti gli operai sieno scienziati) ecc. ecc., non gli mancan parole: ma allorchè trattasi d'insegnar cose nuove, di stabilire sistemi razionali, di svolgere teorie scientifiche, allora la voce gli manca e mutolo diviene. Sino allorchè fu costretto citare il fresco di Melozzo da Forlì riportato sulla tela da un italiano, ed esistente nelle sale vaticane, disse bensì che quella operazione lascia da desiderare sotto il rapporto dell' esattezza, ma si guardò bene dall' ac-

producono il nitrato di potassa, volgarmente conosciuto sotto il semplice nome di nitro, il quale, dilatandosi, ed aumentando del continuo, si porta alla superficie, e, formando una efflorescenza biancastra, sciupa il dipinto; ed è noto del pari, che quando un tal disordine ha cominciato, non v'ha più modo d'impedirlo, perchè quasi tutte le sostanze di cui è composto un muro, e la calce in particolar modo, sono di tal natura, che, invece di tendere a frenarlo, gli porgono aiuto. L'unica maniera adunque di salvare i freschi invasi dal nitro è quella di levarli e trasportarli sulla tela, operazione ignorata dal sig. Déon.

cennare il nome dell' operatore (*a*) e dal ragionare sui difetti, e sui mezzi di rimediarvi. E chi più digiuno di scientifiche cognizioni, chi più empirico mostrar si può dell' autore del libro *Della Conservazione e della Ristaurazione de' quadri?* Quale spettacolo più luttuoso di trascuratezza e mancanza d' artistiche cognizioni si può immaginare di quello che risulta dal libro medesimo, ove parla de' musei francesi? Da questi fatti ne ricavi quindi il lettore assennato non essere noi i soli che poco ne sappiamo di un' arte ancor fanciulla, quale è la grand' arte del ristauro; ed essere per ciò di somma necessità lo studiare indefessamente per dare all' arte stessa quella scientifica solidità, della quale è meritevole.

Esame di alcuni freschi stati trasportati sulla tela.

§ **189.** Mentre io faceva tutte le possibili indagini per giungere a trovar modo di trasportare i freschi dal muro alla tela, ed anche dopo di esservi riuscito, procurai di vedere ed esaminare quanti freschi, stati da altri operati, mi fu possibile. Fra questi ne ho veduto di belli, di mediocri, e di cattivi: non farà dunque meraviglia se ora non accenno

(*a*) Quel trasporto fu eseguito da Giacomo Succi imolese.

che ai primi. Nessun fresco ho potuto vedere di quelli riportati dal Contri: viceversa parecchi ne viddi operati dal Succi, dal Rizzoli e dal Gallizioli, le opere de' quali a me pare meritino di essere a preferenza citate, ed esaminate, perchè son essi quelli, tra i vari operatori in questo genere, che produssero il maggior numero di opere lodevolmente condotte.

§ **190.** Fra quelle eseguite dal Succi piacemi accennarne due possedute dall' ottimo e laboriosissimo amico mio Michelangelo Gualandi bolognese, pei molti e dotti suoi scritti notissimo ai cultori delle Belle Arti, come quelle che potei esaminare con agio maggiore. Una di queste è un fregio lungo metri 5. 60, ed alto metri 1. 25, rappresantante i Gabaoniti al cospetto di Giosuè, che Andrea Camassei aveva eseguito in una delle sale del palazzo Caracciolo Santobuono in Roma, stato demolito per erigervi il sontuoso palazzo Braschi: l'altra, in forma di lunetta avente metri 2. 84 di base e metri 1. 70 d'altezza, fu da Bartolomeo Cesi dipinta in una cappella della antica cattedrale di Imola, e raffigura il transito di Maria Vergine. Soggetto e composizione che il Cesi medesimo ha ripetuto, dopo molti anni, nella cappella dell' Archiginnasio di Bologna. Ambedue questi dipinti appartennero al celebre architetto Cosimo Morelli edificatore del palazzo Braschi e del nuovo Duomo d'Imola, per conto del quale

furono dal Succi trasportati in tela, il che rilevasi da una lettera e da un certificato in data 30 gennaio, e 20 novembre 1809 dal Morelli medesimo rilasciati al Succi, che leggonsi in un raro libriccino stampato ad Imola nel 1816, intitolato: *Due lettere critiche sull' opuscolo Descrizione delle pitture del Giardino della Viola nella città di Bologna;* ed ambedue vennero dal Gualandi acquistate ad Imola nel 1824, ove le vidde il Lanzi, che ne fa menzione. La loro superficie è levigata, netta, senza indizii di resine od altro. Sono foderati con una tela di mediocre grossezza, eppure sono pieghevolissimi, il che dimostra che il glutine col quale furono attaccati era di natura scorrevole, e riuscì perciò sottilissimo. Nè di più posso soggiungere. Peccato che il fregio abbia subìto dei guasti per una caduta nel tragitto da Roma ad Imola, accennata nella lettera del Morelli.

§ **191.** Molti ne viddi del Rizzoli: ma quelli, la di cui posizione mi permise di esaminare con maggior agio, sono que' nove dipinti eseguiti da Andrea del Castagno, ch' egli staccò dai muri di una villa a Legnaia presso Firenze, già de' Pandolfini, poscia della ora estinta famiglia Rinuccini, che nel 1864 vedevansi in una della sale dell' antico palazzo del Pretorio in quella città, ora ridotto a museo, rappresentanti la sibilla Cumana, la regina Ester, Dante, Petrarca, Boccaccio, Farinata degli Uberti ed altri

personaggi celebri; ed uno di Marco Palmezzani raffigurante Gesù Cristo in croce con la Vergine e parecchi santi, dal medesimo Rizzoli staccato, nel 1865, dal coro dell'ex convento delle monache della Torre in Forlì, ora esistente nella pinacoteca comunale della città stessa. Quelli di Andrea del Castagno sono di natura affatto diversa da quelli operati dal Succi, imperocchè, in luogo di essere sottili, leggeri, flessibili, sono grossi, pesanti, durissimi, ed aridi al punto che tutti si contorcono, facendo smuovere anche i loro telai, benchè robustissimi: anzi taluno di essi si spaccò. Dall'esame della superficie, che in complesso si presenta molto levigata, e lucida oltre il consueto dei freschi, mi risultò che alcune tinte andarono totalmente perdute, senza poter comprendere il come nè il quando; e mi nacque fortissimo il dubbio che l'operatore abbia strappata dal muro la pittura attaccandovi l'intelaggio con delle resine, perchè in qualche punto vi scorsi alcune traccia che mi parvero di trementina. Dubbio, che trova un appoggio nella accennata lucentezza, prodotta forse dalle lavature con acqua di ragia, e nel grosso intonaco di gesso che palesasi dalla parte posteriore. Quello invece, che osservai a Forlì, benchè di dimensioni assai più vaste (metri 5. 10 in altezza, metri 3 in larghezza) è di molto più sottile, nè presenta posteriormente quell'ingrossamento di gesso, che vedesi nei suin-

dicati. Per la qual cosa, se non può dirsi che sia di quella sottigliezza e flessibilità cui si può giungere, essendo esso ancora duro e rigido in modo che non si potrebbe impunemente arrotolare, pure è forza confessare, che, da questo lato, è di gran lunga superiore a quelli che esaminai a Firenze. La quale diversità, unita alle asseverazioni del prof C. Goldoni d'aver veduto e ristaurato parecchi freschi trasportati in tela dal medesimo Rizzoli, i quali non presentavano gli stessi caratteri dei sopraccitati di Firenze, fra cui specialmente alcuni tolti dal palazzo di Novellara per ordine dell' ex duca di Modena, che furono avvolti attorno ad appositi rulli e spediti a Vienna, mi fece nascere il sospetto che quell'abile operatore abbia due sistemi, dei quali si valga a vicenda, o quanto meno che il metodo suo possa essere modificato a piacere, abbenchè nessuno di quelli aventi le proprietà indicatemi dal prof. Goldoni, e situato in luogo da potersi esaminare, sia caduto, sino ad ora, sotto i miei occhi (*a*).

(*a*) Nella medesima pinacoteca di Forlì vi sono altri sedici pezzi dipinti da Livio Agresti, e trasportati in tela dal Rizzoli sino dall'anno 1840: ma son'essi collocati sì in alto che non si ponno esaminare; e que' molti che figurano in una apposita sala della R. Pinacoteca di Modena non si ponno nemmen toccare, perchè aderenti al muro e coperti da un vetro. Viceversa quei due, che vedevansi per lo addietro nella quadreria Legnani a Bologna, stati levati dallo stesso Rizzoli da una villa dei Conti Isolani,

§ **192.** Quelli del Gallizioli, dei quali ne viddi moltissimi, e ne posseggo uno, approssimansi meglio a quei del Succi. La pittura non vi è in essi punto alterata: nessun resto di resina vi appare, e sono essi pure sottili, pieghevoli e leggeri; e dalla parte posteriore, invece di una foderatura, presentasi una tinta cinericcia, calcarea, tendente al lucido, tinta che io ritengo fermamente vi sia stata sovrapposta all'unico scopo di mascherare il sistema col quale il colore venne attaccato alla tela stabile.

§ **193.** Riflettendo quindi sopra le opere di questi tre rilevatori, nel mentre pare che ognuno di essi abbia seguito un sistema diverso, io son d'avviso che due soli sieno i principii che li diressero, vale a dire che il Succi ed il Gallizioli abbiano fatto uso di colle solubili nell'acqua per formare il loro intellaggio e di un mastice insolubile per attaccare il dipinto alla tela stabile; e che il Rizzoli, seguendo una via opposta, usi attaccare l'intelaggio con delle resine, e la tela stabile col gesso.

—

uno dei quali, dipinto da Guido Reni, rappresenta l'Allegria, l'altro, da Francesco Brizzi, raffigura la Carità, che mi fu concesso di esaminare, sono di una natura molto simile a quei di Firenze sopraindicati.

DEL DISTACCO DEI FRESCHI

—

Operazioni preparatorie.

§ **194.** Perchè mai alla massima parte degli operatori accade soventi volte di non distaccare tutto intieramente quel fresco che voglion trasportare sulla tela, ma ne lasciano buona parte sul muro, talvolta in grandi pezzi, tale altra in piccoli minuzzoli, ovvero di riuscire bensì a staccarlo tutto, ma di perderne poi delle porzioni nel ritoglierne l'intelaggio? Deriva ciò dalla imperfezione dei loro sistemi, o da altre cause?... Anche il sistema vizioso potrà nuocere a taluni: ma in generale opino che quei disordini derivino dal non premetter essi tutte quelle osservazioni e quelle pratiche che sono indispensabili per garantirsi della buona riuscita della operazione.

§ **195.** Nessun più abile operatore potrà mai esser certo di trasportare degnamente una pittura dal muro ove questa non sia veracemente eseguita a buon fresco, o non sia stata ben pulita. Molte volte i freschi furon ripassati a secco, vale a dire con colori a tempera; altre si ritoccarono ad olio e spessissimo furono insudiciati ed unti, e quasi sempre poi sono ricoperti di polvere, la quale specialmente

nelle chiese, in forza della umidità delle esalazioni, e della grassezza dei fumi, formò una crosta simile ad una vernice. Se tu non pensi prima a toglier tutti quei ritocchi, ed a deterger bene il dipinto corri gran pericolo di sprecare l'opera tua, e con essa la tua riputazione. E così pure è necessario porre grande attenzione anche alle qualità dell'intonaco, poichè sopra una superficie che sia ben liscia, non v'ha difficoltà alcuna a far aderire l'intellaggio, mentre se è ruvida, perchè composta di rena grossa, è facilissimo che la colla non si insinui bene in quelle piccole bassure che riescono fra un granello e l'altro. Nel qual caso la pittura o non si stacca, o riescie tutta minutissimamente bucherellata, e quindi deformata.

Freschi in istato normale.

§ **196.** Qualora il fresco trovisi in istato normale, e non sia soverchiamente imbrattato lo ripulirai soffregandolo con della mollica di pane cotto il dì innanzi, il quale serve mirabilmente a togliere la polvere, e le piccole e leggiere sporcizie. Durante la operazione però starai attento se alcuna tinta si smuove, nel qual caso è segno certo che il fresco fu ripassato a secco, perchè, nel mentre il pane non offende punto il vero fresco, il piccolo grado della sua umidità basta a disciogliere i colori

a tempera. Se adunque non si smuove affatto, pulito che lo abbi in tal modo, puoi passare senz'altro ad incollarvi l'intelaggio.

Freschi ripassati a secco.

§ **197.** Ma se invece ti nasce dubbio che vi sieno dei ritocchi, è forza che lo lavi diligentemente con acqua pura ed una spugna. In questo caso per altro, prima di toccarlo con l'acqua devi renderne edotto il commettente, affinchè non vengano imputate a te quelle mancanze o stonature che per avventura potessero essere prodotte dal toglimento di quei ritocchi. E le lavature le continuerai, sempre blandamente, fino a che l'acqua non iscorra limpida e netta, poichè se vi rimanesse parte di quei colori a tempera, essi, per le già addotte ragioni, potrebbero impedire il perfetto distacco.

Freschi imbrattati di untume.

§. **198.** Se l'imbratto del fresco non proviene che dalla polvere solidificata per mezzo delle umidità e del fumo dei ceri, delle lampade, degli incensi, o delle vivande, non è cosa difficile il detergerlo con delle semplici lavature; ma non raro è il caso di freschi posti in luoghi, ove il popolo vi si appoggia, e peggio ancora vi pon sopra le mani, caso,

nel quale l'acqua semplice non basta a ripulirlo. Prendi adunque una dissoluzione di potassa (ricetta n° 5) e con un pennello grosso, ma corto di peli, e non soverchiamente duro, va strofinando tutto il fresco, incominciando dall' alto, e ripulendolo di mano in mano con una grossa spugna, che risciaquerai sovente, continuando in tal guisa sino a che lavandolo con acqua pura, questa non si insudicia. Ordinariamente questo mezzo basta: ma qualora sia stato lordato di cera, o di olio, potrai ricorrere anche allo spirito di vino (alcool) ed alla benzina, adoperati unicamente in quei luoghi. Sii però disposto in prevenzione, ed avvertine anche il proprietario, a vedere il tuo distacco mancante nei luoghi corrispondenti alle macchie d'olio o di cera, perchè quelle sostanze penetrando nel muro, legano con esso la pittura in modo tale da non poternela disgiungere. Tuttavia, abbenchè questa sia la sorte naturale di quei freschi, molte volte succede, che quelle macchie non sieno penetrate molto, e che la azione di quei dissolventi sia stata tale che la pittura si distacca anche in quei punti, come nel resto. A facilitare la qual cosa gioverà il ripetere le abluzioni con la potassa, ed il porre del fiele bovino nella prima colla dell'intelaggio, acciocchè non rifiuti l'unto.

Freschi invasi dal nitro.

§ **199.** Altre volte invece riscontransi delle pitture investite dal nitro. Siccome questo viene prodotto dal muro, e da esso comunicato all'intonaco, e quindi alla pittura, così non è possibile estrarlo onninamente e stabilmente. Convien dunque accontentarsi di liberarne pel momento il dipinto, poco importando che ne rimanga il fomite entro la muraglia. Per ottener ciò non havvi altro mezzo che quello delle lavature con acqua naturale, abbondantissime e ripetute, perchè in tal guisa il nitro, che è solubilissimo nell'acqua, subito vi si unisce, ed insieme con essa scola e se ne va. Quando poi ti parrà che il fresco ne sia stato in tal modo liberato, desisti e fallo asciugare artificialmente con fuoco assai vivo acciocchè una parte dell'acqua che contiene, penetrando nel muro, porti seco quella piccola porzione di nitro, che per avventura fosse rimasto fra gli strati della pittura. Appena asciutto vi applicherai l'intelaggio, facendolo essicare esso pure col fuoco, ma più moderato, e tosto lo strapperai nel modo che indicherò. Di tal guisa il nitro non avrà tempo di riprodursi, e tu otterai la tua pittura bella e sana, che tale si conserverà, perchè allontanata da quella sorgente dalla quale il nitro era a lei trasmesso. (Vedi la nota alla pag. 256).

Freschi corrosi dalla crittogama.

§ **200.** Quando un fresco è bensì riparato dalla pioggia, ma esposto all' aria libera, come sotto a dei portici, assai di frequente viene assalito da un fungo o crittogama, che molto lo deturpa e che investe principalmente le tinte oscure, e le nere in ispecial modo. Visto a qualche distanza pare semplicemente imbrattato, ma esaminandolo da vicino si scorge subito che quelle macchie, talora anche assai grandi, altro non sono che un aggregato di piccoli funghi vicinissimi uno all' altro, neri e sporgenti pochi millimetri oltre la superficie del dipinto. Esso è di natura tenace, difficilmente cede all' acqua pura, ma prontamente all' azion della potassa. Lavandolo con una dissoluzione di questa subito scompare, e la pittura diventa bella, ma quando è asciutta se la osservi da lunge, ti par di vedere teso sopra di essa un velo bigio; ma se ti avvicini trovi essere una illusione, e che la pittura è tutta cribrata da miriadi di minutissimi forellini penetranti sino nell' intonaco, i quali in alcuni luoghi occupano l' intiero spazio ove era la pittura che quel fungo ha in tal modo distrutta. Di maniera che, con tua grande sorpresa, trovi essere ridotta allo stato il più miserabile quella pittura che, prima

di esaminarla, avresti giudicata, più che sufficientemente conservata.

Se adunque ti venisse allogato il trasporto di alcuna di quelle che presentano gli accennati caratteri, va cauto nell'accettarne l'incarico, detergine un pezzetto solo, ed appena verificata la cosa avvisane il commettente, e mostragli la verità dell'asserto, affinchè esso non dia a te quella colpa che non hai, allorchè troverà il suo fresco tutto sdruscito.

Freschi naturalmente sbullettati.

§ **201.** Anche senza che sieno stati assaliti dalla crittogama non è raro di trovare dei freschi tutti sbullettati, specialmente nelle medaglie sotto alle vôlte, e più ancora in quelle camere ove il cammino manda fumo, i quali non di meno, visti dal basso, sembran sanissimi, perchè il fumo e la polvere tinsero quelle piccole mancanze. Anche di questo disordine farai, per le già addotte ragioni, avvertito il commettente prima di porvi mano.

Modo di eseguire l'intelaggio sopra le pitture a fresco.

§ **202.** Quando il fresco è stato mondo nei modi suindicati, prendi della tela bambagina di mediocre robustezza, e preferibilmente greggia. Levane il

vivagno, e tagliala a pezzi non più lunghi di 80 centimetri. Poni a disciogliersi nell' acqua della colla forte (ric. n° 6) e quando è pronta, incominciando ad una estremità inferiore della pittura, soffrega, con una spugna intrisa in essa, tanta parte del fresco quanta corrisponde ad uno dei pezzi di bambagina già prediposti, operando in guisa che la colla si appigli perbene al muro e vi sia abbondante; indi subito applicavi, e distendivi sopra il pezzo di bambagina, che spalmerai pure di colla nello stesso modo, e con le mani, e meglio ancora con una spazzola a peli corti, bagnata essa pure nella medesima colla, va distendendolo e comprimendolo acciò aderisca perfettamente al dipinto, regolandoti in modo che sia bensì tutto inzuppato di colla, ma non oltre il bisogno. Allogato che abbi il primo pezzo, fa lo stesso ponendovi accanto il secondo, poi il terzo ecc, fin che arrivi alla estremità opposta a quella d'onde incominciasti, ma sempre in basso, tenendo ben dritti quei pezzi, e facendoli sormontare l'un l'altro per la larghezza di un dito. E quando hai compita la linea inferiore, fa altrettanto ponendone un' altra sopra di essa, e così via via sino alla fine.

§ **203.** Ma tu probabilmente mi chiederai per qual ragione ti abbia detto di tagliar la tela a piccoli pezzi anzichè della lunghezza del dipinto (*a*),

(*a*) La tela bambagina gioverà meglio stracciarla che tagliarla, acciocchè le estremità riescano alquanto sfilacciate.

e di cominciare abbasso piuttosto che in cima; ed io soddisferò tosto la giusta tua curiosità, facendoti osservare essere necessario metter piccoli pezzi onde poterli più agevolmente maneggiare, poichè la colla, che subito si rappiglia, ti renderebbe impossibile il ben distendere un pezzo lungo; e che conviene il cominciare dal basso perchè è quasi impossibile che qualche goccia di colla non iscoli giù, la quale cadendo sulla pittura, ed asciugando, potrebbe farle danno, mentre non fa nulla sulla tela.

§ **204.** Compiuto questo primo strato, il quale dovrà assecondare la forma del dipinto, attenderai, non che asciughi, ma che soppassi, poscia replicherai l'indentica operazione sovrapponendovi un nuovo strato di tela di lino o canape mezzanamente grossa, e rara, tenendo le medesime norme, ed avendo cura che le congiunzioni di questo secondo strato non corrispondano a quelle del primo.

§ **205.** Generalmente parlando, gli operatori fanno uso della tela tale quale viene dal magazzeno: ma io che ho veduto accadere guai gravissimi in causa che la tela si contrasse, raccomanderò sempre di non arrischiarsi in nessuna operazione ad adoperare tela nuova, ma di bagnarla prima abbondantemente, poi farla asciugare e stirare. Nel qual modo si è certi di scansare ogni pericolo. Quegli allievi, che nel giugno 1864 mi assistettero in Firenze al trasporto di un gran fresco del Bronzino,

sanno quante angoscie ebbimo a provare per essersi contratta la tela sulla quale si trasportava, che alcune circostanze ci avevano impedito di poter prima bagnare. È vero che la tela interinale che si appoggia al dipinto per isvellerlo dal muro presenta assai minori pericoli, ma pericoli ve n' ha, ed è quindi prudente cosa l' evitarli tutti. Allogato anche quel secondo strato lascia il tutto in pace acciocchè si secchi perfettamente.

Freschi di superficie ruvida.

§ **206.** Ho detto più sopra che allorquando il fresco fu eseguito sopra un intonaco ruvido è facilissimo che la colla non penetri fra un granello e l' altro, e che per ciò il distacco della pittura riesca imperfetto. Accadendoti di dover operare sopra tal sorta di freschi, incomincierai dall' applicare a tutta la pittura una abbondante mano di buona colla col mezzo di una spazzola, soffregando diligentemente in ogni senso acciocchè essa penetri assolutamente da per tutto; e la lascierai quasi asciugare. Dopo di che procederai nel modo già indicato. In tal guisa quella colla, otturando tutte le bassure, appiana la superficie, e presta alla tela bambagina il mezzo di aderire tenacemente in ogni punto.

Distacchi in tempo freddo, o luoghi umidi.

§ **207.** In via ordinaria queste operazioni non si fanno che nella mite stagione, e si evitano sempre i tempi piovosi ed umidi, essendo indispensabile che la colla si appigli tenacemente tanto alla pittura quanto alla tela, al che si oppone il freddo il quale fa rappigliare con troppa prontezza la colla, e che le tele si secchino perfettamente, cui si opporrebbe la umidità dell'atmosfera. Ma se per qualche accidente dovessi operare in istagione inopportuna, ovvero in luogo umido, procura di riscaldare ed asciugare artificialmente col fuoco la pittura prima di porvi le tele, e di ottenere parimenti col fuoco il pronto e perfetto loro essicamento. Al quale intento gioverà il porre avanti alla pittura un' assito che ne disti sufficientemente al basso, e pochissimo in cima, il coprire i lati con panni, ed il porvi abbasso dei bracieri ardenti, il di cui calore, ascendendo, sia costretto rasentare il muro, ed asportarne, per la fessura lasciata in alto, tutta la umidità.

Modo di staccare i freschi.

§ **208.** Quando hai compito l'intelaggio nel modo che ho indicato e che questo, sia naturalmente, sia artificialmente, è ben secco, puoi ritenere che quella

operazione, che fa tanto meravigliare gli inesperti, si compia da sè stessa, tanto è cosa facile e semplice. In fatti se il luogo è asciutto e la stagione propizia, e specialmente se spira vento, troverai che i lembi dell'intelaggio si sono spontaneamente alzati traendo con loro la pittura. Tu dunque non hai che da secondare la naturale inclinazione dell'intelaggio, sollevandolo gentilmente, prima attorno attorno, poscia per intiero, rotolandolo se è grande; e sta certo che non avrai a faticar molto, perchè si presterà a' tuoi desiderii con maggior prontezza che non credi, e che trarrà seco tutta la pittura, della quale non rimarrà sul muro altro che uno sbiadito indizio.

DEL RIATTACCAMENTO DEI FRESCHI

—

Pulimento del fresco distaccato.

§ **209.** Qualunque fresco, prima di riattaccarlo, devesi ripulire, tanto più che qualche volta, allorchè la muraglia non è sana, unitamente alla pittura staccansi dei pezzi di arena, qualche altra dei pezzi, talora anche assai grandi, dell' intonaco. Usa quindi diligenza acciocchè quei pezzi non cadano o si infrangano, ma, disteso il tuo apparecchio sopra

un tavolo, col mezzo di una raspa ripassalo tutto, levane le scabrosità, e le importune grossezze, rendendolo piano ed eguale, indi con una spazzola pulliscilo perbene anche dalla polvere, che impedirebbe al mastice, col quale deve attaccarsi alla tela stabile, di aderire tenacemente. E tiene a mente, che quanto più il fresco sarà spogliato da ogni resto dell'intonaco e reso sottile, tanto migliore ti riescirà la operazione, essendo la leggerenza e la flessibilità i caratteristici del mio sistema.

Del mastice per attaccare i freschi.

210. Eccoci giunti alla seconda parte della operazione di cui trattasi. Sin dal principio, quando porsi un'idea del metodo da me adottato, dissi che il miscuglio, del quale mi valgo per attaccare il fresco alla tela, è composto di calce, caseina, latte, ed una minima dose di colla forte, delle quali sostanze le prime due costituiscono il mastice, e le altre servono a moderare la sua tendenza di far presa troppo prontamente, ed a renderlo scorrevole.

§ **211.** Due maniere vi sono per ottenere la caseina, vale a dire, quella di far cagliare il latte fresco e cavarla da esso (ric. n° 13) e quella di estrarla dal cacio. La prima, che io reputo la preferibile, è disagevole l'attivarla in grande, e può quindi servire per le pitture non molto vaste, e la

seconda (ric. n° 14) che può facilmente eseguirsi in qualunque misura, servirà alle altre. Ciò ti sia di regola, ed alle ricette qui sopra additate troverai, insieme alla indicazione del modo di ottenerla, anche le proporzioni fra le varie sostanze componenti il mastice, ed un cómputo approssimativo della quantità occorente per ogni metro quadrato di superficie.

Attaccamento del fresco alla tela.

§ **212.** Anche per attaccare la tela stabile alla pittura a fresco vi sono tre modi, la di cui scelta conviene adattare al caso. Il migliore di tutti è quello di tendere una buona tela, non troppo fitta, sopra un telaio interinale, e ripetere anche col fresco l'identica operazione che ho indicata per il riattaccamento delle pitture ad olio (§§ 148, 151). Ma questo mezzo non può essere impiegato se non con dipinti di moderata grandezza, e quando si possono avere gli oggetti necessari, come per esempio una buona tavola d' appoggio. Il secondo, che si usa pei dipinti grandi sì, ma non eccessivamente, e quando non si ha una tavola atta ad appoggiarvisi, consiste nel distendere il fresco sopra un pavimento ben piano e liscio, precedentemente coperto con fogli di carta volanti, soprapporvi la tela tesa sur un telaio interinale, ed applicarvi il mastice, una lista alla

volta, facendolo penetrare attraverso della tela e giungere fino alla pittura comprimendo con delle palette: ed il terzo, che impiegasi allorquando il dipinto è di tal grandezza da non potersi ottenere un telaio interinale senza traversi frammezzo, sta nell'arotolare la tela sopra un gran rullo o cilindro, assicurarla contro il pavimento, ad uno de' suoi capi, col mezzo di un' asse, applicare alla pittura, già distesa per terra, il mastice una fascia alla volta, e svolgere di mano in mano la tela dal cilindro per farla, nel modo anzidetto, aderire a quella lista del dipinto, cui fu applicato il mastice, e continuare così sino alla fine.

§ **213.** Avverti poi che in tutti questi casi, prima di porre a luogo il dipinto, dovrai replicatamente bagnare l' intelaggio, acciò, perdendo la sua rigidezza, diventi cedevole, e non si rifiuti ad aderir bene alla nuova tela: che nel secondo caso, quello cioè di dover porre il mastice al di sopra della tela, sarà mestieri tenere il mastice stesso alquanto più liquidetto e scegliere una tela meno fitta, acciocchè il mastice possa meglio penetrarvi, nè smettere dall' aggiungervene ove pare che ne manchi, e dal comprimerlo e farlo scorrere con la paletta finchè non si scorga con certezza che ne penetrò a sufficienza in ogni luogo; e che nel terzo, la tela deve essere stata abbondantemente bagnata, poi fatta asciugare e stirata prima di essere posta sul cilindro. In

tutti i casi poi, allor che vedi essere il mastice penetrato per bene, levane la parte esuberante con la spugna ed il latte, lasciando la tela quasi monda, come ho indicato anche per le pitture ad olio (§ 141) essendo la leggerezza e la pieghevolezza qualità preziosissime.

E se ti abbatti in freschi, i quali nello staccarli dal muro sieno riusciti molto sottili, e quasi trasparenti, allora e per dar loro un corpo sufficiente acciò non si possano render visibili i fili della tela, ed ancora per evitare il pericolo che la tinta bianca, od almen chiara, del mastice, trasparendo, diminuisca la forza della pittura, prima di applicarvi la tela, prepara del mastice alquanto più abbondante di caseina, dividilo in tante scodelle quante ne ponno abbisognare, poni in ciascheduna di esse uno dei principali colori dominanti nella pittura, rendilo liquido col latte quanto occorre, poi con un grosso pennello va rafforzando tutte le tinte che traspaiono, come fanno coloro che dipingono per di dietro le stampe rese trasparenti col mezzo d' una vernice. Lascialo ben seccare, poscia attaccavi la tela, e sta certo che ti riescirà benissimo.

Toglimento dell' intelaggio.

§ **214.** Le tele interinali, ossia l' intelaggio, si distaccano anche dalle pitture a fresco in un modo

molto analogo a quello col quale si tolgono dai dipinti ad olio, ma alquanto più forzato. In questi l'intelaggio è composto di mussolina attaccata con uno strato sottilissimo di colla di farina, ed una tela assicuratavi con colla forte assai diluita, e resa molle dal miele, per cui pochissima umidità basta a discioglierla : nei freschi invece impiegasi la colla forte sola, ben densa ed in gran quantità, per cui lo scioglierla riesce molto più difficile. Per riuscirvi adunque, senza arrecar danno, avrai dell'acqua bollente, con la quale, mediante una spazzola od una spugna, laverai una delle varie linee dei pezzi di tela, procurando di asportarne tutta quella colla che trovasi alla superficie, poscia sopra uno dei pezzi di tela stenderai dei panni bagnati nell'acqua bollente, cambiandoli allorchè si raffreddano, affinchè con quel caldo e quell' umido la colla si disciolga. E quando ti accorgi che cede, applica i panni al pezzo che sussegue, acciò mentre tu lavori al primo, si ammollisca il secondo, e così in seguito. La tela la rinverserai senza alzarla, ed appena tolta, pulirai dalla colla la bambagina sottostante.

§ **215.** Se il dipinto non è grande, puoi levare tutta la tela di lino, e togliere poscia nel modo istesso anche quella di bambagia; ma se è grande, tolto che abbi una, od al più due linee dei pezzi di tela, ne leverai anche i corrispondenti pezzi di bambagina. In qualunque caso poi, appena scoperto

il dipinto, e mentre la colla è molle, lo laverai con molta diligenza per detergerlo onninamente dalla colla stessa, e lo asciugherai con dei vecchi pannilini. Procedendo nel qual modo tu scoprirai e pulirai perfettamente il tuo fresco, nè ti rimarrà che di tenderlo sul telaio stabile, cosa che farai appena sarà bene asciutto. E se ti comporterai in tutte queste operazioni con quella oculatezza e diligenza che sono necessarie in ogni operazione di questo genere, puoi starti sicuro che nessun sinistro ti accadrà, e che il fresco da te trasportato avrà conservato intiero il suo caratteristico, e sarà tanto leggiero e flessibile da non invidiare alcuno di quelli trasportati da altri. E per ciò che spetta alla sua solidità e durevolezza, se mai ne dubitassi, leggi l'opera di Cennino Cennini, ed osserva le tavole del suo tempo congiunte col medesimo mastice, le quali varcarono già cinque secoli, senza che il mastice stesso abbia ceduto giammai.

DICHIARAZIONE.

§ **216.** Amico mio! Io ti ho messo a parte del frutto delle mie fatiche insegnandoti minutamente tutto ciò che far devi per riuscire a distaccare dal muro e rimettere sopra la tela le pitture a fresco, che sono una delle principali glorie artistiche della nostra Patria, nè ti ho taciuto cosa alcuna che gio-

var possa a conseguirne l'intento, per cui la mia coscienza punto non mi rimorde da questo lato. Pur tuttavia, pensando al nobile intendimento di Raffaele Mengs, il quale, benchè non italiano, volle stipendiato il Succi (*a*) affinchè l'abilità sua non venisse malamente usufruttata dagli speculatori a danno del nostro paese, non posso a meno di non risentire una specie di ribrezzo. Sappi adunque che io mi decisi a pubblicare il mio sistema a ciò mosso da due cause, delle quali la prima è che nell'epoca in cui viviamo il bisogno di salvare da certa ruina, mediante il trasporto, una quantità di freschi di ottimi pennelli va ogni giorno aumentando a passi di gigante, e la seconda che, pur troppo, vi sono molti, i quali, volendo esercitare quest'arte benchè sprovvisti d'ogni direzione, non fanno che sciupare quante pitture cadon loro alle mani. Nel pubblicare adunque il mio scritto altro scopo non ebbi che porgere una mano benefica alle Arti Belle, e confido nel patriotismo de' miei lettori affinchè l'Italia nostra non sia spogliata di questa splendida gemma della sua corona.

—

(*a*) Con patente 27 gennaio 1796 del Card. Caraffa, Maggiordomo, fu nominato Estrattista di pitture del Sacro Palazzo Apostolico con una pensione d'annui scudi 72.

CAPITOLO IV.

DELLA FODERATURA

—

Introduzione.

§ **217.** La foderatura non consiste in sostanza che nell'applicare una tela nuova ad una vecchia. Ma, quantunque, isolatamente preso, ciò sia della massima semplicità, pure presenta non pochi pericoli, taluno dei quali gravissimi, ed esige perciò somma diligenza, e cognizioni speciali, sia per distinguere i casi, nei quali la foderatura è possibile e conveniente, da quegli altri in cui non lo è, sia per evitare ogni inconveniente, e sia per ottenerne un lodevole risultato, cosa impossibile da conseguire, ove non si adattino i mezzi al bisogno. Essa è una delle operazioni più generalmente necessarie, sopratutto pei quadri antichi, e se non sempre è di assoluta necessità, ben rari sono per altro quei casi, nei quali riesca inutile.

§ **218.** Alcuni rifuggono dall'idea di far foderare i loro quadri allegando operazioni mal riuscite ed opere state perdute o guaste. Inutile sarebbe il negare che realmente non sieno più e più volte accaduti disastri funestissimi nelle operazioni della foderatura: ma chi ne va al fondo con le investigazioni, trova essere essi derivati dalla trascuratezza o mancanza delle necessarie cognizioni dell'operatore. Siccome lo incollare un pezzo di tela contro un altra è cosa sommamente facile, così ognuno si crede autorizzato a foderar quadri, senza conoscere nulla di tutto ciò che è necessario per garantirsi che la operazione riesca bene e scevra di pericoli. Di maniera che non di rado quella operazione, che tende unicamente alla conservazione del quadro, ridonandogli la perduta robustezza, non riesce che di pregiudizio al quadro medesimo, aumentandone i difetti antichi, ed aggiungendone di nuovi.

§ **219.** Anche fra i quadri antichi se ne trovano di quelli, la di cui tela si mantenne in sufficiente stato, per cui sembrerebbe inutile la relativa foderatura. Ma, ove se ne scielgano due nell'identico stato, e si ristaurino entrambi dal medesimo artista, e col metodo istesso, foderandone uno sì e l'altro no, compiuta che si abbia la operazione, si troverà che quello che fu foderato acquistò naturalmente un brio che l'altro non ha. Oltre di che il più delle volte, anche quando la tela sembra aver

conservata tutta la sua robustezza, essa non regge allo sforzo necessario se occorre di tenderla, e più ancora se è d'uopo cambiarle il telaio; e ben di raro felicemente riesce la transazione di non fodearne che i lembi. Io quindi, esclusi pochi casi, nei quali peculiari circostanze o riflessioni non suggeriscano diversamente, consiglio di far foderare i quadri antichi anche allorchè non se ne appalesa una assoluta necessità, e ciò allo scopo di fruire di quei vantaggi che una buona foderatura non manca mai di produrre. Resta però sottinteso che i quadri non si denno mai foderare se non per passarli poscia al ristauratore, e che devesi usare ogni circospezione nella scelta del foderatore, dipendendo da lui la buona od infelice riuscita della operazione. Raro invece è il caso in cui convenga foderare i quadri moderni, dei quali ci occuperemo a parte.

Casi nei quali la foderatura è necessaria.

§ **220.** I casi principali che reclamano la foderatura sono: Quando la tela, per qualsiasi causa, perdette la necessaria robustezza. — Quando, essendo stata abbandonata non ben tesa, si arricciò. — Quando si diseccò e perdette la sua flessibilità. — Quando fu lacerata o tagliata. — Quando il suo colore si raggrinzò o da solo, o insieme con essa. —

Quando la pittura si distacca dalla mestica. — Quando la imprimitura di gesso, perduta la sua forza di coesione, si polverizza insieme al colore e cade.

Operazioni preliminari.

§ **221.** La prima delle varie cose delle quali deve occuparsi il foderatore è la scelta della tela. Essa dovrà essere sempre abbastanza robusta, e proporzionata in ciò anche alla grandezza del quadro, ed alla qualità e stato di quella che si vuol foderare. Egli è chiaro, che se la tela da foderarsi è piccola e sottile, e se leggeri sono il colore e la mestica, poca forza basta a farli obbedire, mentre allorquando il quadro è grande, la tela grossolana e la mestica abbondante e dura, se la tela nuova non è robusta assai, invece di costringere la vecchia ad appianarsi e lasciare tutte le sue viziature, sarà essa costretta a cedere in suo confronto, ed uniformarsi a quelle piegature che tanto interessa di fare scomparire. E le stesse norme ti serviranno di guida anche per la scelta delle tele occorrenti per riportarvi i dipinti stati tolti alle tavole od alle tele, dei quali si trattò ai §§ 156, e 157. A Parigi, tanto per le foderature, quanto pei trasporti, si fa uso di una tela semigreggia, assai fitta e robustissima, che punto non cede dopo che fu tesa. Quest' ultima qualità in vero è assai preziosa, ma la troppo fittezza

è pericolosa, perchè non permettendo che la colla od il mastice la attraversino, specialmente se sono alquanto densi, riesce assai facile che fra le due tele vi rimangano dei depositi di colla o di mastice, i quali, oltre all'alterare il piano, ponno, con la loro durezza, produrre in seguito dei pessimi effetti. In fatti ho veduto co' miei occhi il sig. Kiewert sfoderare un quadro stato pochi mesi prima foderato da altro operatore, precisamente perchè una inopportuna quantità di colla era rimasta fra le due tele. Procura adunque di scegliere una tela, nella quale la robustezza sia combinata con una sufficiente rarezza. Di più, osserva ben bene che non vi sia misto del cotone, il quale cede continuamente cosicchè la tela in cui entra, appena tesa, subito si rallenta. Essa in oltre dovrà essere molto eguale, sia per la grossezza dei fili, e sia per la distanza fra di loro, e senza nodi. E se, tanto pei trasporti indicati ai §§ 148, 156 quanto per la foderatura, devi far uso di tela fitta, abbi la precauzione di adoperare il mastice, o la colla più liquidi, perchè quanto più la tela è grossa e fitta tanto meglio assorbe la parte liquida dei glutini, rendendo con ciò altrettanto più densa quella parte che rimane interclusa fra le due tele; ed eziandio perchè, allorquando quei glutini sono fluidi, più facilmente penetrano a traverso della tela ancorchè fitta, e scorrono sotto la pressione, uscendo tutt' attorno. Oltre di che, essendo gli in-

terstizii di una tela fitta assai minori che quelli di una rada, non havvi bisogno di molta materia per riempirli ed eguagliarli.

Del telaio interinale.

§ **222.** Arbitraria è la forma del telaio interinale. I grandi operatori parigini hanno una immensa quantità di telai d'ogni grandezza, ed allorquando debbono valersene, scelgono quello che per forma e dimensione meglio si adatta al bisogno. Ciò va benissimo per chi ha un laboratorio grandioso; ma per chi non avesse moltissime commissioni, il tener pronto un sì gran numero di telai riuscirebbe di grande incomodo. Oltre di che, nè ho compreso, nè potei farmi rendere la ragione della singolarità della loro forma, la quale, a' miei occhi, anzichè riuscir giovevole, debb'essere scommodissima, senza uno scopo. Essi constano di due telai sovrapposti l'un l'altro, uno dei quali sporge nell'interno tre o quattro centimetri (*Tav.* IV, *Fig.* 7 e 8). E siccome applicano la tela a quello che non isporge, così è evidente che quella sporgenza non può a meno di non imbarrazzare tanto allorchè si lavora col ferro internamente, quanto allorquando, per valersi del ferro all'esterno, si è costretti porre nell'interno delle tavolette sulle quali poggi la tela. E quasi che ciò non bastasse, abbenchè e' sieno

robustissimi, vi sono ai quattro angoli delle traverse diagonali, le quali, nel mentre aumentano una forza che non occorre, accrescono anche l'imbarazzo (*Tav.* IV, *Fig.* 7, *Let.* c). Così almeno a me sembra. Io invece ho adottato un sistema, a mio avviso, assai più comodo ed economico, vale a dire un telaio con tutta facilità riducibile ad ogni proporporzione. Esso consta di due liste di legno, larghe 12 centimetri, grosse 5, e lunghe metri 1. 51, perforate nella loro grossezza da dieci cavi, del diametro di centimetri 8 in un senso, e centimetri 2, millimetri 5 nell'altro, i quali attraversano tutta la larghezza della lista, e sono distanti fra di loro centimetri 7, (*Tav.* V, *Fig.* 1) e di 6 paia di traverse grosse quanto le anzidette liste, larghe 9 centimetri, e lunghe gradatamente dai centimetri 45 sino a metri 1. 20, aventi ad entrambe le estremità un dente che corrisponde agli accennati cavi, ma di essi più stretto un centimetro (*Tav.* V, *Fig.* 1, *Let.* d). Con questi quattordici pezzi, che, smontati, occupano pochissimo spazio, io posso in un istante combinare un telaio di quella qualunque grandezza e proporzione che mi abbisogna, dai centim. 45 a metri 1. 20 in un senso, e dai centimetri 22 a metri 1. 28 nell'altro, senza tener conto dei quattro centimetri, che posso aggiungere o detrarre, risultanti dalla diversità fra il cavo e la larghezza del dente, essendo in mia facoltà il rivolgere la spor-

19

genza verso l'interno o verso l'esterno, come più mi conviene (*Tav.* V, *Fig.* 1, *Let.* e). Ed avverti che correndo la diversità di 15 centimetri fra le traverse, ed altrettanto fra il centro di un cavo e quello del suo vicino, si ha il vantaggio di uniformarsi alle diversità che, in via ordinaria, corrono fra le larghezze delle tele. Questo telaio serve per le dimensioni piccole e mediocri, e per le maggiori è agevol cosa l'averne uno più grande, nel quale sieno mantenute le stesse proporzioni, la di cui traversa minore sia di quindici centimetri più lunga della maggiore di questo. E per le dimensioni piccolissime è molto facile trovar de' piccoli telaretti, come è pur facilissimo, per le grandi dimensioni, il valersi del telaio stabile, che si tiene grande quanto occorre, e si ritaglia e impicciolisce dappoi.

Metodo di tendere la tela sul telaio.

§ **223.** Disponi il tuo telaio della occorrente grandezza (*Tav.* V, *Fig.* 3): sopra di esso stendi la tela, e con delle bullette, conficcate nel legno solo per metà, assicurala ad un'angolo, per esempio quello marcato **A** nella figura 3 della tavola V. Poscia fermala anche all'angolo **B** tendendola bene, e valendoti per ciò della tanaglia dentata (*Tav.* VI, *Fig.* 14); indi conficca il necessario numero di bullette lungo tutta la linea **A B**. Ciò eseguito fa lo

stesso sulla linea **A C** imbullettandola prima all'angolo **C**, poscia su tutta la linea.

§ **224.** Allora estrarrai alcuni fili corrispondenti alle linee che occupar devono le bullette fra i punti **B D**, e **C D**, con che avrai un criterio sicuro per fermare la tela al suo vero posto anche all'angolo **D**. E se non ti riuscisse a prima giunta di tirarla al suo posto preciso, non te ne dar pena, che vi riuscirai in seguito. Con la estrazione dei fili tu tracciasti sulla tela due linee che si devono incrocicchiare nel punto **D**: per infigger dunque le bullette lungo le linee **B D** e **C D**, incomincia dagli angoli **B**, e **C**, progredendo verso **D**, e tirando fortemente con la tanaglia e ponendovi le bullette alternativamente or sull'una linea or sull'altra, facendo in modo che le linee delle bullette, seguendo quelle tracciate dalla estrazione dei fili, sieno parallele alle liste del telaio, e vengano a congiungersi nel punto **D**. Col quale sistema riuscirai quasi sempre al tuo scopo senza pericoli; e se alcuna volta incontrassi troppa resistenza nella tela, la quale non volesse prestarsi, assicurala dove puoi, e ripeti la operazione, levando una alla volta le bullette e tirando con la tanaglia alternativamente sulle due linee, e vi riuscirai. Bada poi che ad ottenere il tuo intento gioverà l'abbondanza delle bullette, poichè operando poco alla volta la tela non può oppore gran resistenza.

§ **225.** Il volgo dei foderatori riderà certamente

nel sentirmi prescrivere tante diligenze solo per la stiratura della tela, esso, che per foderare un quadro, vi applica la colla, e sopra di essa distende la tela stirandola ed appianandola con le mani senza neppur valersi di un telaio qualsiasi, o che, tutt'al più la tende, come Dio vuole, sul telaio stabile, incollandovi quella dipinta, e comprimendo con delle palette sottili acciò possano insinuarsi anche fra la tela ed il telaio, nè ricorre quasi mai alla stiratura coi ferri caldi. Ma lo scopo nostro rispettivo è assai diverso, poichè, mentr'essi non tendono che a far presto, io miro a far bene. Quindi, con loro buona pace, aggiungo a ciò che dissi anche quanto segue:

§ **226.** Tesa che tu abbi la tela nel modo che indicai, bagnala abbondantemente con acqua calda, poscia esponila al fuoco od al sole, o quanto meno all'aria libera acciò asciughi prestamente. È notorio che qualunque filo ritorto ove si bagni, rigonfiasi e si accorcia, e che per tal motivo la tela si contrae. Ora non potendosi essa restringere perchè assicurata da tutti i lati, esercita un grande sforzo sopra sè stessa, per effetto del quale tutti i singoli fili si pareggiano perfettamente, tutti i punti d'intersecazione si comprimono da lor medesimi, e si appianano, e la tela acquista una eguaglianza grandissima. Ma perchè quella tensione era l'effetto dell'acqua, evaporandosi essa, i fili si assotigliano ed allungano di bel nuovo, e la tela si rallenta. Tu

dunque la tenderai novellamente levando le bullette a due linee, per esempio a quelle **B D** e **C D** dell'accennata figura, e stirando la tela con la tanaglia precisamente come facesti la prima volta. Nel qual modo avrai una tela, che avendo esaurito ogni suo mezzo di cedere, si manterrà costantemente tesa, nè cederà più mai, di maniera che la tela vecchia che le affidi dovrà essa pure mantenersi piana e distesa. Il che ottenuto, ripasserai tutta la tela da ambo i lati col bistori ricurvo per levarne tutti i nodi, ed i fili sporgenti, e renderla veramente piana e liscia.

Esame delle tele da foderarsi.

§ **227.** Dopo aver predisposta la tela nuova è mestieri che ti occupi della vecchia e la esamini attentamente per conoscerne i bisogni ed avvisare ai mezzi di rimediarvi. Innanzi tutto adunque incomincia dallo spolverarla col mezzo di una spazzola, o pennello, o piuma, a seconda dello stato del colore, poscia staccala dal vecchio telaio, rivoltala, se ciò ti è consentito dallo stato suo, e puliscila anche da tergo. Il tuo esame deve per prima cosa rivolgersi allo stato del colore, cioè se esso è solido e tenace, ovvero se sollevasi e cade, ed in quest'ultimo caso, se il colore dividesi dalla mestica ovvero se, insieme con essa o con la imprimitura

si distacca dalla tela: se e quali screpolature od arricciature lo deturpino, e finalmente di qual genere sia la sua mestica, vale a dire se di biacca, di terra d'ombra, ovvero di terra rossa, che sono le mestiche più comuni. In seguito il tuo esame cadrà sulla tela, cioè se è sana o sdruscita, lacerata o tagliata; grossa o sottile, e sopra tutto se vi sia qualche indizio ch'esser possa di quelle che si contraggono bagnandole, le quali, d'ordinario non sono grosse, bensì molto liscie; e così pure se venne imbrattata con colle, olii, o resine, od anche col così detto **Beverone,** perchè ad ogni singolo caso è mestieri adottare cure speciali.

§ **228.** I malanni maggiori che accadono nel foderare non sono mica quelli cagionati dall'eccessivo caldo dei ferri, o dal trascurato modo di operare, bensì quelli che derivano dalla qualità della tela e della mestica. È caso raro che l'operatore sia tanto grosso di mente da non accorgersene subito se il ferro è troppo caldo, e quasi sempre si può rimediare alla imperfezione del lavoro, sfoderando il quadro e ripetendo la operazione: ma se la tela si contrae, se la mestica si riduce a squamme o si polverizza, addio dipinto!... L'affare è fatto, e fatto per sempre. Da questi casi adunque, che sono i più temibili, e che per ciò reclamano la maggiore attenzione, prenderemo le mosse.

Trattamento delle tele che si contraggono.

§ **229.** Già al § 120, parlandosi del trasporto dei dipinti, ho avvertito esservi delle tele che si contraggono qualora sien bagnate, facendo, per conseguenza, raggrinzare e frantumando il colore. Trattandosi allora di tele che devono essere svelte dalla mestica proposi di ritagliarle in piccoli quadrati onde suddividere, e quindi rendere innocua la loro forza di contrazione: ma nel caso attuale, che trattasi non di togliere, ma di ridurre a partito quelle tele, il sistema di tagliarle non lo reputo opportuno, perchè quelle incisioni, rimanendo perennemente nella tela, potrebbero un dì manifestarsi sulla faccia del dipinto. Verificato adunque che tu abbia, essere veramente il caso temuto di una tela che si contrae, pulisci la pittura con una spugna appena umida, e riasciugala subito, quindi applicavi una buona mano di colletta alquanto densa e ben distesa, e soprapponivi la solita carta se il quadro è piccolo, od una mussolina se è grande, procurando di distendere ed appianare più che il puoi sì l'una che l'altra. Qualora vi ponga la carta, quand'essa è ancora soppassa, rivolgi la tela, distendila sopra una tavola od un pancone ben piano e liscio, assicurala tutt'attorno con le bullette, ed attendi che la carta asciughi perfettamente: viceversa, se vi metti la

mussolina torna meglio lasciarla in prima seccare del tutto, poichè, nel mentre la carta, seccandosi liberamente, potrebbe far arrotolare la tela, nulla hai da temere dalla mussolina per la già addotta ragione, che nel seccare le carte si restringono, ed i tessuti si dilatano. Allora, prima con una raspa, indi con la pomice, va distruggendo leggermente la tela, riducendola alla metà della sua natural grossezza. Se tu osserverai una tela, qualunque essa siasi, vedrai che i fili di cui è composta si accavalcano a perfetta vicenda, vale a dire, che una volta è il filo della orditura che sormonta quello della tessitura, l'altra è questo che sorpassa quello. Quindi, limando la tela, tagli tutti i fili nel punto in cui uno passa sopra all'altro, il che è quanto dire che riduci tutti i fili della tela in tanti pezzetti lunghi pochi millimetri, e quindi che li rendi incapaci di fare il menomo sforzo e di opporre la più piccola resistenza. Se una tela ridotta in quello stato venisse abbandonata a sè stessa, certo non resisterebbe; ma tu provvedi naturalmente alla sua insufficenza applicandone un'altra contro di lei, la quale dovrà per ciò essere, quanto basti, robusta. Fatto ciò, vi applicherai la colletta in quantità appena sufficiente, la quale servirà ad un tempo ad assicurare quei fili che si fossero rialzati, e ad ammolire alquanto, e rendere più obbediente la mestica, onde passare in seguito alla foderatura, della

quale mi riservo a parlare per non ripetere tante volte la medesima cosa (§ 247 e seguenti).

Tele il di cui colore staccasi dalla mestica.

§ **230.** Al caso delle tele che si contraggono tien dietro, in ragione di pericolo, quello nel quale il colore si distacca dalla mestica.

Di questo caso si parlò già quando trattavasi del trasporto dei dipinti (§§ 134, 135), ed allora proposi di attaccare con la colletta mista ad una dose di olio quelle squamme o vesciche che eransi già sollevate, e di prevenire la continuazione di quel malanno facendo penetrare a traverso della mestica un miscuglio d'acqua di ragia, olio ossidato ed ambra. Ma nel caso attuale che si conserva la tela non potendosi applicare quel miscuglio alla mestica, è d'uopo stenderlo sulla pittura. Quindi, appena spolverato il quadro, vi darai la colletta mista con l'olio (ric. n° 9) e poscia vi porrai la carta. Staccherai quindi la tela dal suo telaio, la ripulirai a tergo, e ne toglierai tutti i nodi col mezzo della pomice, e passerai alla stiratura coi ferri caldi nel modo più volte indicato, inumidendo di tratto in tratto la carta acciò quell'umido, cacciato dal calore, disciolga e faccia scorrere la colletta. Compita la qual operazione, toglierai la carta, laverai il dipinto, assicurerai la tela sul vecchio telaio o

contro una tavola, ed ungerai replicatamente la pittura col miscuglio adesivo (ric. n° 20), ed esporrai il quadro al sole od al fuoco, acciocchè quella unzione penetri meglio e più sollecitamente per entro alla pittura. In tal maniera, ove non arrivò la colletta, penetrerà l'olio mescolato, ed i varii strati del colore verran da lui legati insieme molto tenacemente. Ripeto anche adesso ciò che dissi altrove, che in questo caso io pure son costretto, mio malgrado, a ricorrere alla potenza dell'olio, imitando in ciò quel metodo francese che in massima non approvo, perchè alla necessità è forza chinare il capo; ma che, pur dovendo decampare per un istante dai miei principii, procuro di moderare le cose in guisa da doversene attendere il minor danno possibile. Dopo di ciò, e concesse alcune settimane di tempo al miscuglio per insinuarsi e rassodarsi, non ti rimarrà più che foderare la tela nel modo che a suo tempo ti indicherò (§ 247).

Tele, dalle quali il colore cade polverizzandosi.

§ **231.** Questo caso accade quasi esclusivamente alle tele impresse di gesso che si mantennero lungamente in luoghi umidi. Tuttavia qualche volta il medesimo inconveniente succede anche a quelle con mestica all'olio, quando essa è sottile, e subirono il medesimo trattamento. In esse tutte, ma princi-

palmente in quelle col gesso, il colore si raggrinza minutissimamente, si contrae, si solleva quasi crusca, rendendo ruvida tutta la superficie, e perde talmente ogni lucentezza e trasparenza, che pare un muro. Chi non sia versato nell'arte nostra potrebbe atterrirsi a quell'aspetto: eppure il caso non è molto grave pel motivo che le difficoltà della foderatura s'incontrano sempre dove havvi eccesso di forza, non mai quando v' ha deficienza. Usa adunque molta circospezione e diligenza nello spolverare il dipinto, ed applicavi una abbondante mano di colletta, mista all'olio se è sopra mestica, e senza s' è sul gesso; ed appena che si è rappresa, stacca la tela dal telaio, poichè ove aspettassi, potresti trovarti imbarazzato qualora la colletta fosse penetrata molto ed avesse attaccata la tela contro il telaio. Ripeti una seconda mano di colletta alla pittura, e, dopo il tempo necessario, attaccavi, nel modo solito, la carta. Rivolta allora la tela, puliscila perbene e dona anche a lei una mano di colletta senza olio e più diluita, poi lasciala in riposo sino al momento di foderarla.

Questa così semplice e facile operazione basta a rimediare a quel danno, in apparenza tanto grave, poichè, all'atto della foderatura, adoperandosi i ferri caldi, la colletta si discioglie e penetra per tutto, riunisce, appiana e consolida tutte quelle particelle in guisa tale, che, quando la operazione è compiuta,

quel dipinto, che prima era sì arso, ruvido ed opaco, ti si presenta bello, liscio, lucente, smaltato come se mai nulla avesse sofferto. In questo caso una foderatura ben fatta può veramente dirsi una evocazione dalla tomba.

Tele, il color delle quali si raggrinzò.

§ **232.** Di questo caso tenni già parola al § 71, perchè è uno di quelli pei quali spesso è necessario il trasporto. Tuttavia alcune volte, allorchè quello sconcio derivò più dalla debolezza della tela che dalla forza della mestica, si può vincere benissimo anche con la sola foderatura. Stacca adunque la tela dal telaio, puliscila, levane, se il puoi, i nodi ed applicavi la colletta da ambe le parti; e sulla pittura, quando la colletta è asciutta, attacca una mussolina assai sottile, e col ferro caldo stira ora da dritto, ora da rovescio, poi lascia asciugare. Se la tela cedette, le rughe scomparvero e il tutto si appianò, levane la mussolina, ripeti la colletta sul dipinto, ponivi la carta, e quand'è soppassa, fodera. Ma se invece t'accorgi che le rughe persistono, e che il tutto non si è appianato bene, smetti ogni idea di foderatura, ed adotta il trasporto.

Tele, che, abbandonate, si arricciarono.

§ **233.** Per questo caso seguirai le norme del precedente, procurando di distendere la tela dopo averle dato la colletta da ambe le parti, e prima di porvi la carta, che può bastare invece della mussolina. Qualora però vi fosse la imprimitura di gesso, va cauto nel bagnare la tela ed usa la mussolina, perchè alcune volte il gesso con l'umido si ammollisce troppo, e si rigonfia. Anzi, se ti pare che la imprimitura sia abbastanza solida, ometti la colletta alla tela per diminuire un tal pericolo. Questo caso accade ordinariamente allorchè il telaio si rompe od in qualsivoglia altro modo la tela rimane lungamente appesa senza essere ben tesa, per cui la curvatura deriva dal peso della tela stessa. Non dipendendo quindi nè dalla qualità o stato della tela, nè da quello della mestica, in via ordinaria non si dura fatica a vincere tale sconcio.

Tele che si essiccarono.

§ **234.** Non è cosa rara il trovar delle tele che si essiccarono al punto da spezzarsi quasi come vetro. Io acquistai, ridotti in questo stato, due bei quadri di fiori. Esaminatane la tela, che era di qualità fina, mi si destò il dubbio che fossele stata data

alcuna vernice: ma il non cedere minimamente alle fregagioni con l'alcool, mi chiarì che era invece una colla quella che la aveva indurita a quel segno. In fatti con l'acqua tiepida si ammollirono subito, e raschiandole con una lama ne trassi una tal quantità di colla, che parvemi d'amido, da far meravigliare; e questa sola operazione bastò a renderle flessibili in modo che la foderatura mi riuscì perfettamente bene. Alcune volte però le tele ridotte a quello stato diventano flessibilissime sin che dura l'umido, ma nell'asciugare riprendono la loro rigidezza. Di questa natura era un piccolo quadretto rappresentante l'interno di una casa villereccia con varii animali che foderai a Firenze durante il corso delle mie lezioni teorico pratiche, la di cui tela in causa della estrema sua secchezza erasi tutta spezzata ed incartocciata; eppur dovette cedere.

§ **235.** Quando adunque ti viene alle mani una tela di tal sorta, detersa che la abbi dalla polvere, staccala con gran diligenza dal telaio, e bagnala con una spugna intrisa d'acqua calda. Ove l'imbratto non sia di natura resinosa cederà subito, ed allora col rastiatoio, o con una lama tenterai di asportarne la colla, raschiandola leggermente, e la lascierai asciugare. Se, quand'è bene asciutta conserva un moderato grado di flessibilità, le applicherai la colletta contenente una doppia dose di miele, vi porrai, come d'uso, la carta, e la fodererai. Ma

se, all'opposto, nell'asciugare riprende la sua durezza, allora, invece della colletta vi applicherai della glicerina molto diluita nell'acqua: la lascierai asciugare nuovamente per verificare se basta, ripetendola nel caso negativo; e data la colletta alla pittura, e postale la carta, passerai alla foderatura. Ma qualche volta, come ho accennato, quella estrema durezza deriva da imbratti resinosi, contro i quali non vale l'azion dell'acqua, nè quella della glicerina. In tal caso ti comporterai nel modo che sto per additare (§ 237).

Tele imbrattate di colle, o simili.

§ **236.** Allorquando le tele furono imbrattate da colle od altre sostanze solubili nell'acqua, non è difficile il mondarle col mezzo dell'acqua tiepida e del raschiamento. È però mestieri porvi in prima la solita carta, ed essere circospetti e moderati anche nel raschiare, onde evitare il pericolo di estrarre, insieme all'imbratto, anche quella colla che fu data alla tela per appoggiarvi la mestica. Anzi, allorchè l'imbratto è forte, e l'accennato pericolo più prossimo, prudenza vuole che, invece di una semplice carta, sia applicato alla pittura un tessuto di cotone alquanto più forte della mussolina, il quale tenga fermo il colore nel caso che si smuovesse la tela, caso nel quale converrebbe procedere e levarla

tutta, sostituendo il trasporto ad una semplice foderatura.

Tele imbrattate di materie resinose od oleose.

§ **237.** Gl'imbratti d'indole resinosa devono essere trattati diversamente dagli oleosi, poichè, nel mentre per questi, più che ogni altra cosa, torna utile la potassa, per quelli è d'uopo ricorrere all'alcool od alla benzina. Se dunque t'accorgi che la sostanza da levarsi è resinosa, come, a cagion di esempio, una vernice, piglia uno spazzolino, intingilo nella così detta mista, che è un miscuglio per parti eguali d'alcool ed acqua di ragia, e con esso va fregando un piccolo pezzo della tela che brami pulire; ed allorchè vedi che la sporcizia si smuove, toglila con un fiocco di bambagia. E qualora quell'imbratto si disciolga bensì, ma stentatamente, tenta un altro miscuglio, quello cioè della benzina unita all'alcool, e sta certo che cederà. In questo modo procedi, un pezzetto alla volta, cominciando però dal bagnar tutta la superficie con l'acqua di ragia, la quale, se non basta a discioglierle, giova però a predisporre quelle materie.

§ **238.** Per gli imbratti oleosi invece giova meglio servirsi della potassa, la quale ha pur'anco il vantanggio di costar meno. Anche con questi terrai presso a poco la medesima norma, togliendo la parte

disciolta col mezzo di una spugna. Ed allorchè ti sembrerà che la tela sia a sufficienza pulita, la laverai replicatamente con una spugna sciacquata in acqua pura e poi spremuta; e lo stesso farai anche con le resinose, salvo che, prima di lavarle con l'acqua pura, le ripasserai, a mezzo di una spugna, con la potassa.

Tele che ebbero il beverone.

§ **239.** Egualmente con la potassa, strofinando con la spazzola ed anche raschiando con una lama, riuscirai a detergere quelle tele che si ebbero il così detto **Beverone,** sotto il qual nome intendesi un empiastro, composto di olio, grasso animale, e sostanze resinose o bituminose, che un cerretano francese portò fra noi allo scadere del secolo passato, vantandolo come un gran segreto per far rivivere le tinte offuscate dei quadri. E siccome, applicato caldo alla tela, faceva realmente brillar le tinte del dipinto, nel quale penetrava, così ottenne gran favore fra di noi. Ma ben presto i troppo creduli proprietari si accorsero dell'inganno, perchè, passato quell' effimero bagliore, que' miseri quadri divennero tutti neri e deformati in guisa che non distinguonsi più che le tinte di gran corpo (*a*). Con la

(*a*) Quel **beverone,** se non era lo stesso, rassomigliava moltissimo a quell'empiastro che il signor De-Mon-

potassa si riesce non solo a pulirne la tela, ma eziandio a correggerne alquanto l'effetto anche sul dipinto. Usa però molta precauzione nel valerti di quell'alcali, e bada che non iscoli, perchè, se avesse da insinuarsi fra la pittura e la carta, con la sua facoltà caustica e dissolvente sciuperebbe il dipinto che tocca. La potassa, usata nei debiti modi e con la necessaria parsimonia, può rendere grandi servigi all'abile ristauratore, ma adoperata senza riguardi è uno dei più terribili nemici dei quadri, ed è all'uso di essa inopportunamente od inconsideratamente fatto, che dobbiamo attribuire la rovina della massima parte di quei dipinti che veggonsi così inumanamente scorticati.

Tele deboli, sdruscite od infracidite.

§ **240.** Coloro che non sanno dell'arte nostra si spaventano al vedere certe tele si debili, tutte sdruscite, e talvolta anche infracidite per modo, che conviene maneggiarle con gran riguardo per non isfondarle, dalle quali pare che il colore minacci di cadere a minuzzoli: eppure esse devonsi annoverare fra quelle la di cui foderatura presenta minori dif-

tamy propone *per far rivivere i colori*, e che dal sig. G. M. venne confuso con quel metodo che il profess. Pettenkoffer trovò per ringiovanire le vernici applicate ai dipinti. Veggasi intorno a ciò la NOTA alla fine di questo volume.

ficoltà e pericoli, per la già addotta ragione che il nemico della foderatura è la forza, non già la debolezza. Puliscile dunque come puoi con la spazzola o col pennello, ed applica alla pittura una abbondante mano di colletta, poscia la carta, indi rivoltale e ripeti la colletta anche alla tela. Lasciale asciugare, poi foderale che riusciranno benissimo.

Tele lacerate o tagliate.

§ **241.** Staccate che le abbi dal telaio e ripulite senza bagnarle, applica una legger mano di colletta alla pittura, ben distesa, ma non molto liquida; e quando è asciutta, ma non secca, avvicina ben bene le parti, facendole combaciare se sono tagliate, avendo cura che le linee del dipinto s' incontrino perfettamente; ed acciò restino come le metti, poni sovra alla fessura una linea di pezzi di carta sottile ma robusta attaccandoveli con colla d'amido, e comprimendoli con un osso o qualch' altro arnese ben liscio acciò aderiscano e si attacchino molto tenacemente. Lasciali asciugare, poi rivolgi il quadro dalla parte della tela, e poni sopra la fessura, prima una lista di carta sottile larga quasi tre centimetri, poscia sopra di essa un altra alquanto più grossa e solida, larga soltanto un centimetro, comprimendole bene ed usando tutta la diligenza affinchè la fessura corrisponda precisamente nel centro di quelle due liste.

Lascia asciugare poi fodera, e sta sicuro che quelle fettuccie terranno in soggezione i due labbri della tela in guisa che, non solamente non si scosteranno mai più, ma non tenderanno nemmeno ad incartocciarsi, come avviene d'ordinario quando si trascuri di porvele. E per conseguir meglio questo intento sarà bene, che allorquando la seconda fettuccia è soppassa, scorri tutta la fessura battendola con un maglietto di legno, poichè quei colpi moderati smovono alquanto la mestica, e moderando in quel punto la sua continuità, le levano quell'eccesso di forza che la fa arrottolare. E se ti accorgessi che la tela fosse robusta e dura, ovvero grossa molto, incomincia dall'assotigliarla con la pomice lunghesso la fessura, e dall'ungere quelle sponde con la glicerina, prima di porvi le accennate fettuccie di carta. Abbi poi presente che quelle fettuccie, quando sono asciutte, convien tingerle del color medesimo della vecchia tela, acciò non si possano scorgere a traverso della tela nuova, la qual cosa produrrebbe un pessimo effetto.

Tele che si vogliono ingrandire.

§ **242.** Per ingrandire una tela dipinta in modo che, dopo ristaurata, non sia più riconoscibile l'aggiunta fatta, conviene, per prima cosa, procurarsi un pezzo di quadro che abbia la stessa qualità di

tela e di mestica, e la di cui superficie dipinta presenti le stesse rugosità, screpolature, ed asprezze di quella che si vuole ingrandire. Se trascurassi tale diligenza, non raggiungeresti più mai il tuo scopo, perchè la diversità di levigatura che presenterebbero i due pezzi posti l' uno accanto all' altro svelerebbe subito l' arcano. Metti quel pezzo a riscontro del quadro cui deve essere aggiunto disponendolo in guisa che l' andamento dei fili dell' uno, secondi quel dell' altro, e che anche le spine, se è un traliccio, scorrano nel senso medesimo. Applica ad entrambi la colletta, e quando è quasi asciutta raffilali in modo che si combacino perfettamente. Dopo di che ripeti anche per essi tutte quelle operazioni che ho indicate nel paragrafo precedente.

Tele forate.

§ **243.** Quando i fori sono picciolini basta l'incollare contro di essi, dalla parte della tela, un pezzetto di carta, il quale serve ad impedire che lo stucco, col quale si otturano, penetri nella tela della foderatura, usando però la diligenza di tingere esternamente quelle cartoline, al pari delle fettuccie, per la già addotta ragione. Ma se essi sono grandicelli, anche soltanto del diametro di un paio di centimetri, convien meglio innestarvi un pezzetto di tela, essendo estremamente difficile il ridurre la superficie dello

stucco al medesimo grado, ed alla qualità stessa della ruvidezza del quadro. Che se tanto è dei piccoli, pensi ognuno quanto più sia ciò necessario pei grandi, poichè alla diversità di levigatura altro inconveniente si aggiunge, quello cioè che gli stucchi diventano sempre concavi, per cui, anche riuscendo ad imitare la rugosità del rimanente, essi si appalesano sempre con la loro concavità. E per innestarli in modo che dopo non sieno più riconoscibili, oltre alla scielta della tela, è necessario comportarsi come ho accennato al § 127 parlandosi del caso di farne il trasporto, aggiungendovi le fettuccie di carta, e le battiture col maglietto, ed, ove occorra, assottigliando la tela ed ammorbidendola con la glicerina, come indicai al § 241.

Mentre in via ordinaria i fori otturati con gli altri sistemi veggonsi al primo colpo d'occhio, qualora si usino le suaccennate precauzioni non è più possibile il distinguerli. Fra i quadri della mia piccola raccolta ve ne son due alti m. 0. 70 larghi m. 0. 95, sui quali sono rappresentati, con una insuperabile verità e disinvoltura, stipi, istromenti musicali, libri ed altri oggetti, accatastati alla rinfusa sopra tavoli coperti di tappeti, e portano il nome di **Bartolomeo Bettera**, pittore bergamasco che pare appartenga al secolo XVI, rimasto sconosciuto fino ad ora, perchè non figura in alcun dizionario biografico, e fu sorpassato persino dal diligentissimo Conte Francesco Maria

Tassi nelle sue *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti bergamaschi* (Bergamo 1793), quantunque con le sue opere si appalesi valentissimo (*a*). Questi disgraziati quadri erano stati, chi sa per quanto tempo, in luogo umidissimo, per cui la loro tela erasi infracidita; e furono maneggiati con sì poco garbo, che allorquando nel 1850 ne feci l'aquisto e li foderai e ristaurai, dovetti innestarvi in uno 19, e nell'altro 22 pezzi di tela per otturarne i fori di varie grandezze, uno dei quali era di circa centimetri 8 per 40. Sono ora scorsi già quasi sedici anni, eppure sfido chicchessia a discernere i luoghi ove quei pezzi furouo innestati, avendo seguito il sistema sopraindicato.

Tele composte di vari pezzi.

§ **241.** Allorchè la tela di un quadro consta di

(*a*) Altri due consimili, ma alquanto più grandi, appartenevano alla celebre galleria Rinuccini di Fiorenza, e furono aquistati, dopo estinta quella illustre famiglia, dal M. Giorgio Trivulzio di Milano per il prezzo di fiorentine L. 400 cadauno. Sono essi di minor forza, e soffersero gravi ristauri, ma sono interessantissimi perchè uno di essi porta sopra un cartello la leggenda: **Bartolomeo Bettera bergamasco F.** Cito volontieri questi pochi dati ad illustrazione di un mio compatriota, stato sino ad ora coperto da un immeritato oblio. Dopo aquistati i miei, e visti quelli di casa Trivulzio, ne rimarcai alcuni altri, che passano sotto il nome di Evaristo Baschenis, che forse fu suo scolaro, ed è a lui molto inferiore, ma ha il vantaggio d'essere notissimo.

più pezzi cuciti insieme, se tu la foderi tale quale è, quelle cuciture ti traspaiono verso il dipinto in modo da deturparlo. Per evitare adunque tale sconcezza, dopo aver dato la colletta al dipinto ed avervi aggiunta la carta ed applicata la colletta stessa anche alla tela, quando questa è bene asciutta, con un bistori curvo assai affilato taglierai tutto ciò che sporge della cucitura; e se col ferro non riesci ad appianare bene, ricorri alla pomice. Sovrapponi ad essa le due fettuccie di carta come al § 241, comprimendole con l' osso, ma non battendole, lasciale asciugare indi passa alla foderatura.

Tele grossolane.

§ **245.** Per foderare convenientemente una tela grossolana, qualunque sia il caso che a ciò ti adduca, è sempre necessario assottigliarla, altrimenti, venendo rinforzata dalla colla, diventerebbe di tal durezza e forza da far temere che la fodera non basti a tenerla in freno. Spalma dunque di colletta la pittura e ponivi la carta: e quand' è asciutta assottiglia la tela con la raspa o con la pomice: applica anche a lei la colletta, ed a suo tempo foderala.

Tele mal foderate.

§ **246.** Ho detto più sopra che spesse volte quella

foderatura che dovrebbe togliere od almeno correggere i difetti della tela dipinta ad altro non riesce che ad aumentarli. In questo caso l'unico mezzo di porvi riparo è quello di togliere la cattiva fodera, e sostituirvene una nuova e bene applicata.

La facilità o difficoltà nel levare la fodera ad un quadro dipende dalla qualità della colla che fu adoperata nel porvela. Ma in via ordinaria, i cattivi operatori adoperano anche delle colle, assai poco tenaci, per cui il toglimento della fodera non presenta grandi difficoltà. Staccata adunque la tela dal telaio prova in un angolo a dividere le due tele. Se vedi che distaccansi facilmente, il che succede nella maggior parte dei casi, continua a rinversare la fodera, tenendo la tela dipinta fortemente distesa sopra una tavola: e se all'opposto trovi che oppone della resistenza, non forzare, ma applica al dipinto la colletta, e la carta, e quando sono asciutte bagna e ribagna, moderatamente ma a più riprese, quella fodera, finchè t'accorgi che si ammollì la colla che la tien legata, poscia rinversala, che cederà subito. Col mezzo di una lama, leva tutta la colla che rimase, lava con una spugna, ed, a suo tempo, fodera. Bada poi che anche nel caso che la fodera sia stata levata senza ricorrere all'acqua, converrà valersi di essa per ammollire ed asportare i resti della colla.

Sin qui non parlai che del modo di predisporre le tele ond'essere foderate: ora indicherò eziandio

la maniera di foderarle, e quelle precauzioni che aver si debbono a seconda dei casi.

Modo di foderare le tele.

§ **247.** In Francia, prima che una vecchia tela sia foderata, viene sottoposta a parecchie stirature col ferro caldo allo scopo non solamente di ben distendere la tela, ma pur anco di appianare e render perfettamente liscia la pittura. Io però non approvo questa pratica, perchè quella estrema lisciezza non la mi piace, anzi sono d'avviso che torni di pregiudizio al quadro. A quel modo che detesto il sistema di quei ristauratori che puliscono troppo i loro quadri e ne tolgono le naturali impronte degli anni per renderli simili ai nuovi, così non approvo nè meno il dare ai dipinti antichi una levigatura che non è naturale, e che li rende simili a de' vassoi atti a portar chicchere e bicchieri. Tutto a questo mondo ha un carattere suo proprio, che ragion vuole non sia svisato. In quella guisa che non vi è, a miei occhi, cosa più ridicola d'un uomo a sessant'anni con capelli e barba tinti, così mi ripugna un dipinto antico al quale si volle dar l'aria di nuovo. Altrove dissi che il **miglior ristauro è quello che meno si scorge:** altrettanto ora ripeto della foderatura, che alla fin fine non è che una parte di esso. Aggiungasi poi, che non poten-

dosi pulire il dipinto, nè togliergli la vecchia vernice prima che sia foderato, quella sì protratta compressione e quel continuo calore induriscono e fanno aderire tenacemente il sucidume, rendendo in tal guisa difficile e talvolta anche pericoloso il pulimento. Tuttavia la stiratura col ferro caldo la reputo sempre necessaria all' atto della foderatura, ed alcune volte anche prima, come ho indicato ai paragrafi 113, 117, 143. E se in alcuni casi ancora, da me non indicati, perchè riesce impossibile il prevederli tutti, credessi che una stiratura preventiva potesse tornar utile, usala pure liberamente, ma sempre con la debita moderazione.

§ **248.** Per foderare una tela, da noi si costuma tenere il telaio stabile della misura precisa del dipinto, ed incollare contro la tela nuova tutta intiera la vecchia, compresi quei lembi che erano ripiegati sul telaio, entro i quali erano infitte le bullette. In Francia si usa invece raffilare la tela dipinta là dove termina la vera pittura, e tenere il telaio alquanto più grande di essa, affinchè ne sporga tutt' attorno un dodici o quindici millimetri circa. Sulla quale sporgenza incollasi una lista di carta colorata, che, ripiegata sul telaio, nasconde la linea delle bullette e copre il margine della tela. Io provai l' uno e l' altro metodo, e l' esperienza mi ha dimostrato essere preferibile il francese, perchè quei lembi, sempre disuguali e spesso lacerati e sfilacciati, oltre

che fanno una assai brutta mostra, difficilmente aderiscono bene contro la tela nuova, specialmente se son grossi; ed anche allorquando aderirono se ne staccano con somma facilità allorchè tendesi la tela sul telaio stabile. A questo sistema dunque mi atterrò.

§ **249.** Quando hai predisposto la tua tela dipinta a seconda del caso suo, ovvero allorchè la spolverasti, se non ha d'uopo d'altra operazione, marca col gesso il punto ove termina la vera pittura, e col solito tagliente adunco (*Tav.* VI, *Fig.* 17) tagliane tutta quella parte ove la pittura non giunge, e non vedesi che la mestica o la tela. Ed acciocchè la riquadratura riesca esatta, serviti, per marcare il luogo dove devi tagliare, di una regola geometrica semplicissima, che è la seguente: Tira due linee diagonali fra gli angoli opposti, e con una lista di carta od una riga di legno, che ti serva da compasso, partendo dal centro, vale a dire dal punto nel quale quelle due linee si intersecano, misura quattro distanze perfettamente eguali, marcandole col gesso sulle dette linee con un punto. Tirando allora quattro linee fra quei quattro punti hai la certezza matematica di tracciare un quadrilatero ad angoli perfettamenti retti, e perciò a linee parallele (*Tav.* V, *Fig.* 2). E se, per accidente, quelle linee non corrispondessero al vero punto dove brami di tagliare, nulla importa, poichè, servendoti di esse per base,

puoi tirare altre linee più in fuori o più in dentro, come meglio ti piace, le quali, purchè sieno parallele alle indicate, anderanno sempre bene.

§ **250.** Terminata anche questa operazione, preparatoria essa pure, darai mano finalmente alla foderatura, incominciando dal bagnare alquanto la carta incollata sulla pittura qualora fosse asciugata troppo. Distendi quindi la tela sopra una tavola ben piana e liscia, sottoponendole della carta in giro, e con la spazzoletta (*Tav.* VI, *Fig.* 5) stendivi sopra la occorrente colla, eseguita com'è indicato alla ricetta n° 12, avendo cura di distenderla in modo uniforme ed in quantità sufficiente, ma non esuberante. Leva quelle carte, le quali naturalmente si saranno imbrattate di colla, e lasciando la tela vecchia così distesa sulla tavola, ponivi sopra la nuova già tesa sul telaio interinale, come indicai al § 225 e seguenti, e col pressoio di legno (*Tav.* VI, *Fig.* 7) comprimila e sfregala, sempre incominciando dal centro affinchè la colla che supera il bisogno sia cacciata verso la periferia, e per di là se n'esca, ed ancora acciò quella pressione aiuti la tela dipinta a distendersi ed appianarsi col dilatarsi. Continua le tue fregagioni a quel modo sino a che t'accorgi che tutta la colla esuberante il bisogno sia uscita, poi desisti. Ribagna la carta posta sulla pittura affinchè non asciughi prima della tela, e poni il telaio verticalmente acciò la colla si asciughi

più prontamente. Durante tale operazione però non dimenticare di alzare di tratto in tratto il telaio per esaminare la tela anche dall'altra parte, quella cioè stata coperta di carta; ed in tale incontro, mentre tieni alzato il telaio, il tuo aiuto levi dal pancone quella colla che schizzò fuori, e lo polisca con diligenza, acciocchè nel rinnovare lo sfregamento, la carta della tela non abbia da attaccarsi al pancone.

Operando in tal guisa ed avendo con diligenza predisposta la tela da foderarsi, è ben difficile che ti succeda qualche disastro. Pur tuttavia qualche rara volta potrebbe accaderti, che la vecchia tela, contraendosi alquanto e non uniformemente, formasse delle gonfiature. In tal caso, siccome quell' inconveniente si appalesa subito, per cui te ne accorgerai la prima, od al più la seconda volta che alzi il telaio per vedervi di sotto, che è quanto dire mentre la colla è ancor molle ed abbondante, non indugiare, ma, con ogni bella maniera, solleva la tela dipinta dalla parte più vicina a quelle gonfiezze, poi riabbassala distendendola e comprimendola; e rinversata nuovamente contro il tavolo, frega col pressoio, e subito osserva ancora per ripetere prontamente la alzatura se mai occorresse, cosa che però ben raramente accade.

§ **251.** La maggior parte de' nostri foderatori o non fa uso di ferro caldo o se lo adopera, lo fa subito appena deposto il pressoio di legno. Ma ciò

non va bene, perchè la troppa quantità d'acqua contenuta nella colla e nelle tele, dovendosi evaporare forzatamente in causa del calor del ferro, non di rado produce dei cattivi effetti, e quel calore precoce, invece di far aderire meglio le due tele fra di loro, spessissimo le distacca. Non aver fretta adunque, ma lascia in riposo il tuo apparato fino a che la colla abbia fatto presa, e non vi rimanga più che un legger grado di umidità. Nè temere che si dissecchi troppo, poichè anche allorquando una tela foderata par secca, conserva ancora molta umidità nell'interno, ed altronde, se anco lo fosse, non dipenderebbe che da te il ridonarle la necessaria umidità bagnandola leggermente. Invece, allorchè, deposto il pressoio di legno, poni il telaio verticalmente, abbi cura di rivoltarlo spesso, perchè è un fatto che l'acqua tende ad abbassarsi, per cui la parte che rimane in alto asciuga sempre più presto dell'altra, di maniera che, se non rivolgessi spesso il telaio, al momento di ricorrere ai ferri caldi, una parte della tela sarebbe troppo secca, l'altra troppo bagnata.

Giunto il momento opportuno rimetti sul tavolo il tuo telaio, e con ferro assai moderatamente caldo, e sempre intromettendo un foglio di carta grossa e robusta, va ripassando e comprimendo, prima adagio, poscia un po più forte, tutto il quadro dalla parte della tela nuova; indi rivoltalo, poni fram-

mezzo al telaio una tavoletta grossa a bastanza da superare alquanto la grossezza delle fascie del medesimo, cosichè la tela si adagi sopra di essa, e continua la stiratura anche dalla parte del dipinto. Prosiegui poi a quel modo, soppressando col ferro caldo ora da diritto, ora da rovescio alternativamente, e bagnando la carta incollata sulla pittura quando si secca, sino a che vedi che tutto si è bene appianato, e, quanto occorre, levigato. Ed ove trattisi di un dipinto molto ruvido, sia nel totale, o sia anche solo in parte, e vedi che non riesce a sufficienza levigato, bagna nuovamente la carta e ripeti la stiratura dove abbisogna, adoperando un ferro alquanto più caldo e comprimendo molto; ed ometti anche d'intromettere altra carta quando quella del quadro è asciutta quanto basta perchè non si attacchi al ferro, acciocchè la lisciezza di questo influisca meglio sulla pittura. E siccome è facilissimo, lavorando sulla tela nuova, che un poco di colla si attacchi al ferro, così sempre, ma più ancora quando devi passarlo sopra la carta che difende il dipinto, abbi cura di ripulirnelo con una lama, poi con la pomice, acciocchè scorra liberamente. Ottenuto il tuo intento smetti, lascia raffreddare, poi subito bagna la carta, levala, e ripulisci il dipinto dalla colla. Se la tela della fodera è alquanto rada, acciocchè non ceda nel punto delle bullette allorchè si riporta sul telaio stabile, spalma

quelle liste che sporgono oltre la pittura con gli avanzi della colla diluiti con acqua calda, unendovi anche un poco di colla forte o di colletta, il che giova a saldarla.

Tele con mestica di terra d'ombra o rossa.

§ **252.** Più sopra ti ho avvertito doversi porre attenzione anche alla qualità della mestica: ora te lo ripeto, perchè, ove ti occorresse di foderar tele con mestica di terra d'ombra, o, peggio ancora, di terra rossa, ti converrebbe usare diligenze e cautele speciali, essendo esse traditrici al sommo. Ecco adunque come devi comportarti in simili casi: alle pitture così fatte darai una mano di colletta più densa che alle altre, e vi porrai la mussolina invece della carta. Poscia spolverata la tela anche al rovescio, e toltine tutti i nodi, la stirerai da ritto con un ferro caldo appena quant'è necessario per far disciogliere la colletta, inumidendo pochissimo la mussolina se è già secca. Tenderai quindi sul telaio interinale una di quelle tele sottili e rade, che chiamansi canovacci delle quali ho già parlato (§ 146): la bagnerai al solito, ma, dopo asciutta, non la tenderai per la seconda volta come prescrissi al § 226, al quale ti atterrai nel rimanente; e raffilata la tela dipinta (§ 249) la foderai valendoti di colla soda (ric. n° 12) impiegandone appena la quantità strettamente necessaria,

e comprimendo e fregando dolcemente col pressoio. Continuerai quello sfregamento il meno che sia possibile, desistendo tosto che vedi le due tele aver aderito fra di loro, e subito porrai il telaio verticalmente ed in luogo aereato, e meglio ancora ove siavi del riflesso di sole, perchè interessa moltissimo che asciughi con prontezza. Usando queste precauzioni difficilmente ti accadranno dei guai: ma se per accidente scoprissi essersi nel dipinto manifestato delle vesciche, non ti sgomentare, ma replica in quel luogo un pocolino di colletta e lasciala asciugare quasi affatto. Soprapponi ad essa un pezzo di carta sottile e passavi e ripassivi sopra con un ferro appena tiepido, e vedrai che tutto si accomoderà.

§ **253.** Attendi parecchi giorni acciò ogni cosa asciughi perfettamente, poi tendi sul telaio interinale un'altra tela, rada essa pure, ma più robusta, comportandoti in tutto come insegnai alli §§ 223 e seguenti. Raffila anche il canovaccio sul quale attaccasti la tela dipinta, poi replica la foderatura nel modo stesso già seguito, cioè adoperando colla soda, comprimendo non troppo forte e continuando poco, nè mai ripassando col ferro caldo sulla tela nuova, poichè il vapore che esso caccierebbe nell'interno potrebbe cagionare gonfiezze ed alzamenti di colore. Ed allorchè hai finito, prima di porre verticalmente il telaio, stempera in acqua calda un poco della colla che ti avanzò, aggiungendovi anche della colla forte

o della colletta, e con un pennello spalma di essa tutte quelle liste di tela che riescono fra il quadro foderato ed il telaio, il che serve a saldare le liste medesime per modo che, quando riporterai il tutto sul telaio stabile, la tela, benchè rada, non cederà punto alle bullette, e si manterrà sempre ben tesa. E tanto nel ritogliere la mussolina, quanto nel ripulire il dipinto, procura di bagnare quanto meno puoi.

Tele con imprimitura di gesso.

§ **254.** Sembra un paradosso, eppure non è che una verità: mentre la imprimitura di gesso non presenta alcun pericolo allor ch' è guasta, molti ne offre quand' è sana. E la ragione è chiara. Se la imprimitura è infranta non ha più forza alcuna, e la colletta che le si applica, nello invaderla non fa che saldarla senza impedire alle sue particelle di dilatarsi, occupando quegli interstizi che esistono fra di loro, mentre se è sana, non permettendo la sua continuità alcun dilatamento, qualora venga invasa dall' umido è costretta a gonfiarsi perchè, mantenendosi piana mancherebbe di spazio. Non però tutte le imprimiture producono gli stessi effetti all' atto della foderatura, dipendendo essi in gran parte dalla qualità e quantità della colla con la quale fu temperato il gesso, e dal grado di assorbimento che esso fece dell' olio della pittura. Di maniera che, mentre ve n'ha di quelle

che punto non si muovono, altre, come a cagion d' esempio, quelle di Giovanni Battista Morone, formano assai spesso una immensa quantità di piccole vescichette, ed altre invece presentano delle gonfiature molto riflessibili. Sii dunque ben circospetto, e per garantirti adotta le pratiche suggerite al paragrafo precedente, che sono di sicura riuscita.

Tele dipinte a tocchi rilevati.

§ **255.** Con queste tele ti comporterai in tutto come con le altre, salvo che intrometterai sempre un panno lano fra il dipinto ed il pancone quando lavori da rovescio, e fra la pittura ed il ferro allorchè operi da dritto, allo scopo di evitare che la forte pressione, specialmente del ferro caldo, possa schiacciare que' tocchi magistrali che il pittore vi dette a bello studio, e che costituiscono uno dei pregi di quelle opere. E qualora la mestica fosse alquanto forte ed avesse delle spezzature od altre deformità, converrebbe torre ogni forza alla vecchia tela col limarla, e poscia applicarvi la colletta e ripassarla col ferro caldo mentr'è ancor molto umida; ed appena appianata, aggiungervi la foderatura.

Delle tele dipinte a tempera.

§ **256.** Alcuni dei nostri foderatori fanno gran

caso del foderare le tele dipinte a tempera, e si spacciano detentori di segreti per riuscirvi. Ma le son tutte baie, poichè esse pure si foderano come le altre, salvo che ad esse non si può applicare nè la colletta, nè la carta, e che si denno aver presenti le cautele da me additate per le mestiche pericolose (§ 252) allo scopo di evitare l'eccesso dell'umido. Non ti dimenticare però di stendere dei fogli di carta sottile sul tavolo sopra il quale vuoi lavorare; e se per avventura un poco di colla, passando pei fori della tela, venisse ad attaccarla alla carta, guardati bene dallo strapparla, ma lasciala seccare perfettamente, poi bagna replicatamente, ma con moderazione, la carta stessa nel solo punto ove è attaccata, ed attendi sino a che la colla siasi ammollita. Allora con bel garbo rinversala, che in tal guisa, non essendo ammollito altro che la superficie della colla, potrai staccarla senza cagionar danno alla pittura, che sciuperesti se la volessi toglier subito. E per prevenire un tal disordine, dopo spolverata la tela, ponila verticalmente contro la luce onde discernere tutti i forellini pei quali potrebbe passare la colla, sopra ognuno dei quali incollerai un pezzettino di carta sottilissima, che li chiuda.

§ **257.** Havvi però anche un altro sistema, il qual pure riesce a meraviglia, specialmente allorquando la tela della tempera è fina molto od alquanto sdruscita, ed è quello di distenderla sul pancone,

soprapporvi la tela già tesa sul telaio interinale ed applicarvi la colla al di sopra, precisamente come indicai al paragrafo 212 risguardante il riattaccamento dei freschi. Convien però aver presente che anche in questo caso la tela della fodera dovrà essere raretta, e tendente al molle la colla acciò possa penetrarvi bene. In qualunque caso poi, non presentando giammai le tele dipinte a tempera alcuna resistenza, la quantita della colla dovrà essere appena bastante, e la fregagione fatta con prestezza, e durar pochissimo per non dar tempo alla tempera dei colori di ammollirsi; e subito si dovrà rialzare verticalmente il telaio acciò il tutto asciughi più presto (*a*).

(*a*) Forse potrebbe convenire l'applicare ad ambe le parti delle tempere, che vogliansi foderare, più mani di silicato di potassa, molto allungato acciò vi penetri meglio, il quale certamente, seccato ch'ei sia, difenderebbe il dipinto, non solo durante la operazione, ma ben anche in seguito, da qualunque immondezza, rendendolo atto ad essere impunemente lavato. Ma, non avendo avuto campo di poterne fare la esperienza, e non sapendo perciò con certezza quale effetto possa produrre sulla intonazione dei colori quel poco di lucido che vi cagiona, e sui colori non minerali la sua azione alcalina (perchè ben difficilmente se ne trova di quello, in cui non siavi un eccesso di potassa) invece di proporlo, mi limito ad invitare il mio Allievo a farne l'esperimento. Applicato ai freschi vi aggiunge forza e vivacità senza punto alterarli.

Foderatura delle tele di grandi dimensioni.

§ **258.** Quando le dimensioni di una tela eccedono certi limiti non è più possibile trattarla nei modi suaccennati, perchè la grandezza del telaio più non permette di maneggiarlo con libertà, nè più è possibile arrivare sin nel mezzo stendendo solo le braccia; oltre di che ben rare volte si può ottenere un tavolo piano che sia grande quanto occorre.

Allorchè la tela vien tesa sul telaio interinale vuol essere di un sol pezzo, e se non è possibile averla tale, devesi almanco usare ogni diligenza acciò la giuntura non formi quella specie di cordoncino che vedesi nella massima parte delle congiunture, cagionato per lo più dall'adoperare un refe troppo grosso, o dal troppo tirare nel cucire: viceversa quando la foderatura si fa a tela volante giova meglio che sia poco alta, vale a dire fra li 75, ed i 90 centimetri. Di più: alle solite qualità di robustezza, eguaglianza, e mediocre spessezza è mestieri aggiunga pur quella del non contrarsi. Procura adunque di avere una tela quale venne dal telaio, e che non sia stata nè tesa, nè manganata; e per assicurarti che non si contrae tagliane un pezzo, e, dopo averlo misurato, distendilo, bagnalo, e quand'è asciutto, misuralo di nuovo. Se la differenza fra le due misure è minima, puoi facilitare, ma se fosse sensibile sarebbe

forza tagliar tutti i pezzi occorrenti, distenderli alla meglio in qualche luogo piano, bagnarli con un innaffiatoio, e lasciarli asciugare perfettamente in quella postura affinchè non s'increspino; e quando li levi converrà tirarli, afferrandoli alle due estremità, acciò si allunghino e distendano meglio.

§ **259.** Predisposta in tal modo la tela, prendine un pezzo lungo non meno di dieci centimetri più del quadro, togline il vivagno e fendilo per lo mezzo nella sua lunghezza formandone due liste, alle quali sfilaccerai uno dei lati maggiori per la larghezza di un dito. Distendi per terra, sopra un pavimento possibilmente piano, il quadro da foderarsi, al quale avrai già data la colletta, posta la carta, e fatte quelle altre operazioni preparative, delle quali già si parlò. Marca col gesso ad uno dei lati maggiori una zona larga cinque o sei centimetri meno delle accennate liste, e sopra di esse applica la colla, poi distendi una delle liste stesse in guisa che sporga dal quadro cinque o sei centimetri da tre bande, e che la parte sfilacciata sia rivolta verso il centro del quadro; e con un panno comprimila acciò aderisca. Abbi pronta una tavoletta abbastanza grande, od almeno un' asse lunga quant'è possibile e larga alquanto più dell'altezza della tela nuova, e sollevando le due tele, falla passare sotto ad esse onde avere un fondo piano nel luogo dove devi operare, indi, dato mano al pressoio, frega e comprimi nel

modo solito, cominciando dal centro, ed operando in modo che quella fregagione serva al tempo stesso a far scorrere e distendere la lista di tela, ed a farla aderir bene al quadro. E quando hai finito, distendi perbene i fili della sfilacciatura acciò non rimangano accavallati uno sull' altro, valendoti di un pettine, e comprimili essi pure col pressoio. Compiuta quest' operazione fa altrettanto dall' altra banda, indi ai due lati minori, tagliando per questi le due liste di tal lunghezza che, sfilacciandole anche ai due capi, la loro sfilacciatura venga a cadere sopra quella longitudinale delle liste maggiori. Di tal guisa avrai formato una specie di cerchio tutt' attorno al quadro, nè ti rimarrà che di riempire lo spazio vacuo con dei teli di tutta l' altezza naturale, i quali dovranno essere sfilacciati da ogni parte, e di tal lunghezza che la sfilacciatura loro cada con precisione sopra quella dei pezzi già posti in opera. Non occorre poi il dire che ad ogni pezzo di tela che poni in opera devi fare scorrere quell' asse, di cui feci cenno, onde avere un piano liscio ed eguale su cui comprimere. Dopo di che ripasserai il tutto col ferro caldo incominciando dallo stirare i pezzi posti pei primi, onde concedere agli altri il tempo necessario per diventar soppassi. E qualora il dipinto sia ruvido ed abbia bisogno di essere levigato, compita la stiratura al rovescio, puoi ricominciarla dalla parte del dipinto, inumidendo la carta, e sempre sottoponendo l' asse sopraindicata.

Della doppia foderatura.

§ **260.** La doppia foderatura è necessaria allorchè il quadro è grande molto ed ha per ciò bisogno d'una fodera molto robusta che lo mantenga sempre ben teso e piano, e quando la tela o la mestica sono di tal forza da far temere che una semplice fodera non basti a tenerle in freno ed a vincere le loro viziature. Nel primo caso non avrai che a ripetere quanto ho indicato ai §§ 258, 259, tralasciando però di porvi le liste attorno, e mettendo addirittura i teli intieri e semplicemente sfilacciati, i quali saran posti in senso trasversale a quelli della preesistente foderatura; e per il secondo caso vi sono due maniere. Di una ho già fatto cenno ai §§ 252, 253, e consiste nel foderare il quadro, poi raffilarlo e tornarlo a foderare nuovamente, adoperando tele più o meno fitte e robuste a seconda del bisogno. L'altra è quella di foderare il quadro con una buona tela nel modo già indicato, ed allorchè questa è asciutta soprapporvi un'altra tela volante e di conveniente grandezza, tendendola con le mani, ed appianandola con la paletta, il pressoio ed il ferro, nel modo istesso che facesti con l'altra. Le quali due maniere non diversificano fra di loro se non in questo che nell'una la tela che fa lo sforzo è la seconda che vi fu posta, mentre nell'altra è la prima. Entrambi

questi due metodi sono buoni, ma il secondo è più adattato quando si ha bisogno di molta forza, e non havvi pericolo per l'umido, ed il primo invece si presta meglio pei casi pericolosi, potendosi incominciare dal porvi un canovaccio od una tela assai rada acciò asciughi più prontamente, la quale, non dovendo sostenere lo sforzo della tensione, serve, benchè debole.

Della foderatura dei dipinti moderni.

§ **261.** Ben di rado occorre di foderar quadri nuovi, o che contano pochi anni di vita. Tuttavia qualche volta avviene, e d'ordinario la foderatura è richiesta dai casi di lacerazione o contusione, ovvero da tagliature, e qualche volta anche dalla essicazione, e direi quasi cottura, cui sono tal fiata condannati i poveri quadri che si appendono a pareti entro le quali passano canne di cammini o di stufe. Il sistema da adoperarsi nella foderatura è identico a quello già esposto per i quadri antichi, salvo che con i moderni, e specialmente coi nuovi, non essendosi il colore indurito bene, conviene usare ogni diligenza per non ischiacciarlo. Quindi, poichè le tele nuove non presentano mai quei casi di crepacci, rughe e simili che deturpano le vecchie, e sono di lor natura assai più cedevoli, sarai moderato nell'usare il pressoio, e non ti servirai del

ferro caldo se non in alcuni rarissimi casi, nei quali sia assolutamente necessario, come, a cagion d'esempio, nelle forti ammaccature, e sempre porrai fra il dipinto ed il pancone od il ferro un panno lano, il quale con la sua elasticità impedisca che i tocchi del pennello sieno svisati.

Tele tagliate o lacerate.

§ **262.** Fra i guasti che sorvengono ai dipinti moderni le tagliature sono uno dei più terribili, perchè le tele giovani hanno sempre la tendenza a contrarsi, in modo che un taglio fatto oggi, anche con un ferro affilatissimo, domani sarà largo un paio di millimetri, e fra una settimana, tre o quattro ed anche più. Per rimediarvi adunque bisogna staccare la tela dal telaio, poscia far aderire perfettamente le due parti; e mentre che tu le tieni vicine, il tuo aiuto vi porrà sopra, dalla parte del dipinto, dei pezzi di carta robusta stati precedentemente bagnati poi spalmati di colla forte ben densa, acciocchè faccia presa subito ed asciughi con prestezza, i quali obblighino li due labbri a combaciare ed a rimanere in quella positura. Secchi che sieno questi, rivolgerai la tela e porrai sopra il taglio una lista di carta larga circa tre centimetri, attaccata essa pure con colla forte e compressa con un osso acciò aderisca bene, e sopra di essa un'altra lista larga la

metà, la quale pure sia posta in modo che la tagliatura corrisponda al suo mezzo. Ed acciocchè quelle liste non abbiano da apparire sul davanti, invece di tagliarle a filo diritto, farai che i loro lembi sieno addentellati. Lascia seccare anche queste, poi leva le carte poste sul davanti e copri tutto il dipinto con la solita carta, e lasciala asciugare essa pure. Bagna allora ripetutamente la tela con della colletta molto diluita, risparmiando soltanto le liste di carta, la quale ammollirà la tela e la renderà cedevole; e quand'è soppassa, imprendi la foderatura nel modo solito, valendoti anche, ove la tela si rifiutasse ad appianarsi, del ferro moderatamente caldo, ma non dimenticando mai d'intromettere un panno lano a difesa della pittura. E nello stesso modo ti comporterai anche con le tele lacerate, avendo cura di rimettere al relativo posto i fili della stracciatura.

Dipinti moderni riarsi dal calore.

§ **263.** Alcune volte mi occorse di vedere dei quadri moderni stati appesi in luoghi ove stavano canne da cammino, i quali erano talmente riarsi, che, nel contrarsi spezzavansi come vetro. Per rimediarvi conviene ammollirli prima con la glicerina, poscia foderarli, seguendo, per quanto è possibile, le norme addittate nel paragrafo precedente.

AVVERTENZA

—

Col paragrafo precedente a me pare di aver posto fine a ciò che spetta all' arte del foderatore, e quindi a tutto quello che mi era imposto di pubblicare in questo momento, riservandomi, se Dio mi darà vita, a compire l' opera, rendendo di pubblica ragione in altro volume anche quanto si riferisce al pulimento ed al restauro propriamente detto, cioè alla parte artistica di esso.

Io non so come questo lavoro sia riuscito, e molto meno come possa essere accolto dal Pubblico. Quello per altro ch' io so di certo si è, ch' è il frutto dello studio di molti anni, e che non risparmiai tempo e fatica acciò risultasse meno imperfetto, che per me si poteva, a vantaggio dell' arte.

Il Lettore, abituato a scritti forbiti, troverà nel mio una insolita grettezza, e spesso delle ripetizioni che gli sembreranno viziose. Se però rifletterà che io non scrissi per dei letterati, e che il mio còmpito principalissimo era quello di farmi intendere

ad ogni costo, e quindi di evitare ogni equivoco che nuocer potesse a ciò, e rimuovere ogni dubbiezza, spero sarà verso di me indulgente. Solo in questo modo, a parer mio, potevo riuscire a sminuzzare le cose ed a spiegarmi in guisa d' avere il diritto di dire al mio Allievo: **Se la operazione non ti riesce, la colpa è tua.** E avvertasi che non ostante ciò, e quantunque non abbia taciuto una parola di quello che sapeva, e che poteva tornar utile, pure temo che pochi saranno quelli che approfitteranno delle mie fatiche quanto sarebbe desiderabile, specialmente in ciò che si riferisce al trasporto dei dipinti dalla tavola, tanta è la diligenza necessaria per ben eseguire quel delicato lavoro. E se gli uomini di buona fede, che scorgeranno nell' opera mia delle lacune o degli errori, avranno la bontà di farmeli conoscere, io, anzichè adontarmene, lo avrò per un favore, porgendomi propizia occasione di rimediarvi la pubblicazione della seconda e terza parte del Manuale, da me sempre vagheggiata

—

NOTA

Al § 74 accennai avere il sig. G. M., in un articolo stampato nella *Perseveranza* del giorno 12 maggio 1864, procurato di persuadere che l'operazione del trasporto è cosa facilissima, anzi da nulla: ora soggiungo che lo scopo, pel quale rimandai il lettore a questa Nota, è quello di fargli toccar con mano l'inesattezza di quello scrittore, e quindi la nessuna fede che meritano le sue parole.

Per dimostrare pienamente la deficienza di cognizioni positive con la quale è scritto quell'articolo, in cui non è fatta mai distinzione alcuna fra il trasporto dalla tavola, e quel dalla tela, fra i dipinti fatti sulla imprimitura di gesso, e quelli sulle mestiche ad olio, e ribattere tutte le poco benevoli allusioni ed insinuazioni contro di me disseminate in esso, converrebbe riportarlo tutto quant' è lungo, ed annoiare oltre misura il lettore con una interminabile serie di appunti. Ma fortunatamente non lo reputo necessario, perchè degli errori basterà accennare i più significanti, ed io sono, la Dio

mercè, troppo conosciuto perchè possa temere le basse accuse di un iroso articolista. Altro non farò adunque che qui riportare testualmente alcune sue parole, contrapponendovi, per tutta risposta, o la nuda esposizione di un fatto, o la riproduzione degli autori da lui stesso citati; e solo in qualche caso mi permetterò di soggiungere alcune brevi osservazioncelle, abbandonando intieramente al lettore la cura di cavarne le conseguenze, e di giudicare.

Chiuque mi conosca e s'interessi della materia intorno alla quale si aggira l'articolo del sig. G. M., sa che prima d'andare a Firenze per darvi quel corso di lezioni delle quali già si parlò altrove, io non produssi in pubblico altri trasporti fuorchè dalla tavola, e tutti di dipinti eseguiti sulla imprimitura di gesso; e così pure che nella mia risposta al sig. A. Brison e consorti, inserta nella Lombardia del giorno 18 aprile 1864, citai gli articoli della Perseveranza e della Gazzetta di Milano, nei quali è detto, che io non feci se non perfezionare il metodo usato in Francia sino dai tempi del Picaut e dell'Hacquin; ed è un fatto, che ognuno può verificare, che nella istanza di concorso presentata al R° Istituto leggonsi le seguenti parole: *E siccome il titolo pel quale i sottoscritti concorrono* (A. Brison, e G. Secco Suardo) *è duplice, cioè introduzione di una nuova industria, per la quale l'Italia fu sino ad ora tributaria alla Francia, e perfezionamento*

della medesima, così ecc. come è un fatto altrettanto positivo, che consegnai alla Commissione incaricata di esaminare l'opera presentata al concorso, insieme con la dichiarazione del processo tenuto, anche l'opuscolo del Déon, nel quale parlasi del sistema francese, ed è trascritto il rapporto della Commissione nominata dall'Istituto di Francia per sorvegliare il trasporto dalla tavola alla tela del celebre dipinto di Raffaello detto la Madonna di Foligno. Giudichi ora il lettore se, dopo tutto ciò, eravi titolo pel quale il sig. G. M., tracciata a modo suo l'istoria della operazione del trasporto, potesse dire: *Il Lettore vede da ciò soltanto che la scoperta non è propriamente di jeri*, e più avanti che l'*Istituto, per vero dire, si mostrò nel suo giudizio pienamente edotto delle antecedenze del Picaut, e dell'Hacquin, onde non è dubbio che potesse trattarla per una scoperta.*

Ma il sig. G. M, qui non si arresta, e dopo aver detto *che non era neppure un secolo fa il segreto di un solo, col quale potesse perire*, soggiunge: *Che dico perire? Prima di perire doveva, per lo manco, andar perduto un altro libro, il libro del Montamy, stampato nel 1766, che espone per filo e per segno tutto il modo di operare, e le materie che occorrono; tanto da mettere in grado, colle sue notizie, qualunque destro artigiano di poterlo tentare. Strana combinazione! dirà taluno; e tanto*

più strana, dirò io, in quanto che se ne aggiunge un' altra nel momento attuale, in cui v' ha a Monaco un professore Pettenkofer, il quale fa strombazzare fino dai giornali inglesi di avere il segreto di far rivivere i colori dei dipinti antichi, e se ne tiene come d'una grande scoperta, mentre ciascuno può apprenderla a carte 228 *del libro del Montamy. Viaggeremmo noi, per avventura, nelle medesime acque?* Che è quanto dire: Sareste voi due cerretani della medesima portata?... A questa domanda risponderà il Montamy stesso; ed ecco per ora la traduzione letterale di quel paragrafo che tratta del trasporto dei dipinti, qual leggesi a carte 223 del suo libro. *(a)*.

Memoria.

Sulla maniera di levare le pitture dalla vecchia loro tela, di rimetterle sopra una nuova, e di raccomodare i pezzi mancanti o guasti.

(*a*) Quel libro è intitolato: *Trattato dei colori per la pittura sullo smalto e sulla porcellana, preceduto dall' arte di dipingere sullo smalto, e susseguito da parecchie memorie sopra diversi interessanti soggetti ecc. Opera postuma del signor D'Arlai de Montamy. Parigi presso G. Cavelier 1765* (non 1766, come scrisse il G. M.) Chi sa dirmi per qual motivo il signor G. M. nel citarlo, mutilò il titolo dell' opera, ed il nome dell' autore, dicendo semplicemente: *Montamy, Traité des couleurs*, senza porvi nemmeno un ecc?

Bisogna cominciare dal distaccare il quadro dal suo telajo, ed attaccarlo ad una tavola sommamente piana, con la pittura al dissopra, usando ogni cura acciò riesca ben disteso, nè faccia alcuna piega. Dopo questa operazione voi applicherete al vostro quadro uno strato di colla forte, sulla quale, mano mano, applicherete dei grandi fogli di carta bianca, dei più forti che potete trovare, ed avrete cura di ben comprimerli e distenderli col mezzo di un macinatoio da colori, acciocchè non facciano alcuna piega, e si attacchino ben egualmente alla pittura in ogni punto. Lasciate seccare il tutto, dopo di che schioderete il quadro, e lo rivolterete con la pittura al disotto, senza attaccarlo; allora voi avrete una spugna, che bagnerete in acqua tiepida, con la quale inzupperete, un poco alla volta, tutta la tela, provando di tratto in tratto sui bordi se la tela non comincia a distaccarsi ed a lasciare la pittura. Allora la distaccherete con diligenza lungo tutta una banda del quadro, e ripiegherete quella che si sarà distaccata, come per arrotolarla, poichè in seguito, forzando dolcemente con ambo le mani, tutta la tela si staccherà rotolandosi. Ciò fatto, con la vostra spugna e dell'acqua laverete bene il tergo della pittura, sino a che ne sia tolta tutta o quasi tutta l'antica colla; in questa operazione userete l'avvertenza che la spugna non sia giammai troppo imbevuta d'acqua, poichè ne po-

trebbe scolare per disotto della pittura, e distaccare la colla che tiene quella carta, che metteste al principio. Fatto tutto ciò con diligenza, stenderete sul rovescio della vostra pittura, così ben ripulita, una mano della vostra colla, ovvero dell' apparecchio ordinario, del quale si serve per apparecchiare le tele per dipingervi sopra, (a) *ed immediatamente vi stenderete una tela nuova, che avrete la precauzione di tener più grande del bisogno onde poterla inchiodare sui bordi per distenderla in modo che non faccia alcuna piega; dopo di che, col vostro macinatoio ripasserete, leggermente strofinando, affine di far aderire la tela egualmente da per tutto, e la lascierete seccare. In seguito voi applicherete sopra la tela una seconda mano di colla pezzo per pezzo, ed un po' alla volta, avendo cura, di mano in mano che spalmate una parte, di fregarla e distenderla col macinatoio per far entrare la colla nella tela, ed anche nella pittura e per i fili della tela; secco che sia il quadro, lo staccherete dalla tavola, e lo imbulletterete sul suo telaio; dopo di*

(*a*) Di quale specie è questa colla, che cosa qui intender si deve per *apprêt ordinaire dont on se sert pour apprêter les toiles sur les quelle on peint?* L'aggettivo *votre* e la prescrizione d'operare immediatamente (*sur le champ*) farebbero supporre che la prima sia colla-forte, la quale altronde è la sola che si nominò fin ora, ma è impossibile stabilire qual cosa intendasi per *apprêt*, abbenchè siavi luogo a dubitare che voglia dire mestica all'olio.

che con una spugna, e dell'acqua tiepida, inzupperete bene la vostra carta per levarla, e dopo che sarà tolta laverete diligentemente per toglierne tutta la colla, e pulir la pittura; in seguito stenderete sul quadro una mano d'olio di noci ben puro, e lo lascierete seccare per applicarvi in appresso il bianco dell'uovo.

Tali sono le prescrizioni di quell'autore, che secondo il sig. G. M, mette in grado chiunque di eseguire qualsiasi trasporto. Ora tu, lettore benevolo, che avendo esaminato il mio manuale, sei, quanto basta, edotto della cosa, giudica in buona coscienza se, con la sola scorta delle notizie forniteci dal Montamy, sia possibile eseguire convenientemente, non solo uno di quei trasporti ch'io produssi in pubblico, vale a dire di pitture eseguite in tavola sopra imprimitura di gesso, ma un trasporto qualsiasi. E di più dimmi se ti pare che si accordi con quella *buona fede* che lo stesso sig. G. M., ci inculca nel suo articolo, e con quel decoro che non deve mai dimenticare chi scrive per un giornale serio, qual'è la Perseveranza, destinato a spandersi per tutto il mondo incivilito, il dissimulare i fatti più notorii onde poter raggirare la cosa in guisa da farmi comparire un ceretano che spaccia vecchi cerotti involati altrui per nuove medicine da lui trovate — l'accennare ciò che si riferisce a me personalmente senza nominarmi giammai — il far credere che le

opere del Montamy e del Déon sieno il lavoro il più chiaro e completo, mentre ognuno può vedere quanto sieno imperfetti, specialmente ove quest'ultimo parla dei trasporti, che mostra evidentemente di non conoscere — il fare l'elogio del trasporto della Madonna di Foligno operato dall'Hacquin, che forse non ha mai veduto, magnificando le difficoltà in esso superate, e non fare neppure un sol cenno di quello presentato all'Istituto da me, e dal signor Brison in società, ch'egli vide ed esaminò, e nel quale si superarono, di certo, non minori difficoltà (*a*) — il tributare sperticati encomii agli at-

(*a*) Vi erano ristauri di varie epoche, l'ultimo dei quali era recentissimo e fatto a vernice, e perciò delicatissimo. — Il dipinto, originariamente condotto quasi per intiero a velature, era stato nei replicati ristauri spellato assai, e quindi reso di una straordinaria sottigliezza. — Vi erano alternate le sollevature del colore dalla imprimitura, e quelle della imprimitura dalla tavola, e le mancanze sì dell'uno, come dell'altra di ogni grandezza, dal pulviscolo a più di una spanna. — Sopra le tre congiunzioni dei quattro pezzi costituenti il quadro, che è di m. 1. 52 in altezza, e m. 1. 40 in larghezza, eranvi delle fettuccie di grossa tela, state in origine incastrate nel legno allo scopo di mascherare la congiunzione, le quali, essendosi rigonfiate, formarono da ambe le bande un gradino di due millimetri circa, due delle quali eransi fesse nel disgiungersi delle tavole. — La imprimitura era inegualissima, grossa in alcuni luoghi, quasi nulla in altri. — Eranvi lunghi chiodi con la capocchia verso il dipinto, coi quali il fabbricator della tavola vi aveva fermate alcune traverse poste a tergo. — finalmente si trovarono più che dugento

tuali operatori francesi, senza dire nemmeno una parola di conforto ai suoi compatrioti — il voler far credere che ovunque, ed in Italia specialmente, vi sieno operatori in questo genere, immaginandone anche là, dove non v' ha sintomo alcuno — il lodare il R° Ministero perchè *dette modo che una temporanea e breve istruzione tecnica si apprestasse ad alcuni giovani operatori chiamati da diverse parti del Regno a Firenze*, senza nemmeno pronunciare il nome di chi la propose, e si prestò spontaneamente e gratuitamente ad attuarla — finalmente, lo spargere, senza ragione, la diffidenza sopra un uomo onesto nel momento appunto nel quale dava prova di buon cittadino intraprendendo le sue lezioni; (*a*) senza tener conto d'altre molte consimili gentilezze.

E ciò basti per quello che a me si riferisce, solo mi riservo di fornire al mio lettore una precisa idea del libro del signor D'Arlai di Montamy, ove tratta di cose relative all'arte del ristauratore, riportando qui in fine, letteralmente tradotti anche quei para-

aghi d'acciaio, coi quali anticamente aveasi tentato di assicurare i pezzi del colore che si staccava, i quali, come è chiaro, interdivano il libero maneggio dei ferri. Tante difficoltà felicemente superate, non meritavano forse un cenno almeno da chi lodò l'opera dello straniero?

(*a*) Quelle lezioni incominciarono il 10 maggio 1864, e l'articolo comparve il 12 dello stesso mese.

grafi, nei quali insegna il modo di foderare i quadri in tela, e di risarcire alcuni guasti.

Vediamo ora invece se il nostro articolista sia stato, se non più cortese, almen più giusto verso quell'altro infelice che *navigava* meco *nelle medesime acque*.

Abbiamo osservato come il sig. G. M. dica schietto, senza ambagi o circonlocuzioni, che il prof. Pettenkofer va spacciando per sua invenzione un segreto che ciascuno può apprendere a carte 228 del libro del Montamy; e chi lesse quell'articolo si sovverrà, che, a conferma del suo dire, cita il periodico inglese *The Museum* del giorno 18 marzo 1864. Per conoscere dunque intiera la verità a me pare che il modo più semplice e sicuro sia quello di confrontare fra loro ciò che dice il giornale inglese, la dichiarazione dello stesso Pettenkofer, quale trovasi riportata nella Lettera Patente concessagli dal Governo Britannico, stata pubblicata per le stampe poco dopo la comparsa dell'articolo del sig. G. M. (*a*) ed il paragrafo che leggesi a carte 228 del libro del Montamy. Cominciamo adunque dal giornale inglese.

(*a*) *A. D. 1863, 20th october n° 2568.*
Specification of Max Pettenkofer. — Restoration of Paintings. — London. Printed by George E. Eyre and William Spottiswoode, printers to the Queen's most excellent Majesty: published at the Great seal patent office, 25 Southampton buildings, holborn. 1864.

Quel periodico, nel numero citato dal sig. G. M, riporta una lunga lettera da Monaco, del giorno 3 marzo 1864, firmata E. W. nella quale sono esaltati gli effetti che si ottennero dalla applicazione del metodo Pettenkofer a moltissimi dipinti, metodo che viene decantato come prodigioso per far ritornare quasi a nuova vita alcuni dipinti: ma non si entra in essa in alcuna indicazione del metodo, dicendosi invece che è un segreto dell'inventore; e solo si cita una serie d'uomini eminenti nelle scienze e nelle arti, come Liebig, Kuhn, Kaulbach, Piloty, ed altri, i quali, essendo stati ammessi alla conoscenza del segreto, assicurano che il medesimo è utilissimo, nè può in guisa alcuna pregiudicare ai dipinti, cui viene applicato.

Qui parmi che a chiunque debba spuntar sul labbro la domanda: Sig. G. M! Se consta dal documento da voi citato che, all'epoca nella quale scrivevate, la invenzione Pettenkofer era un segreto, come potevate in buona fede asserire che l'identica cosa leggevasi nel Montamy?... Leggeste voi, o non leggeste, intendendolo, quel giornale che avete citato?... Ma io credo sia meglio andare avanti, e vedere come lo stesso Pettenkofer rende conto ufficialmente del proprio trovato, valendoci anche in questo, di una esattissima traduzione favoritami da un amico versatissimo nell'idioma inglese.

Dopo avere quel dotto Professore avvertito, che

in moltissimi casi il cambiamento da noi osservato nella superficie delle pitture ad olio state inverniciate è il prodotto d'influenze, non chimiche, ma fisiche, le quali inducono la cessazione della coesione molecolare col mezzo di miriadi di fenditure microscopiche, le quali, dopo aver trapassata la vernice, s'approfondano lentamente anche nella pittura, in guisa tale che, col volger degli anni, trovandosi entrambe intieramente commiste all'aria penetrata per quelle fessure, perdono ogni trasparenza, come fa l'olio qualora venga sbattuto, così prosiegue:

Il miglior mezzo per ricongiungere le molecole separate, senza alcun danno od alterazione dell'originale, è il seguente: La pittura vien collocata in un atmosfera satura di vapori d'alcool, alla temperatura ordinaria (senza aggiunta di calore). Le particelle resinose della pittura assorbono l'alcool dell'atmosfera sino al punto di esserne sature e nulla più. Con questo processo le diverse molecole separate riacquistano la coesione l'una con l'altra, e l'effetto ottico dell'originale viene ricostituito unicamente per l'effetto di un'azione propria, non venendo la pittura punto toccata. La piccolissima quantità d'alcool stata assorbita evapora prestissimo allorchè trovasi esposta all'atmosfera ordinaria; e la superficie della pittura rimane lucida così a lungo, come se fosse nuovamente verniciata.

L'apparecchio il più commodo ed acconcio a tale

uopo è una cassa di legno della conveniente grandezza, foderata internamente di metallo, come a cagion d' esempio, di zinco (a) ad eccezione del coperchio, al quale attaccasi la pittura o le pitture che voglionsi ristaurare. Si versa allora l'alcool nel fondo della cassa foderata di metallo, e si chiude il coperchio, di maniera che il dipinto riesce sospeso sopra l' alcool. Di quando in quando si solleva il coperchio per osservare il progresso della operazione. S' intende che l' apparato devesi variare qualora la pittura non si possa rimuovere dal suo posto.

Ognun vede adunque che con il sistema Pettenkofer si agisce **sul davanti** della pittura, senza distinzione alcuna che sia fatta sulla tela, anzichè sopra tavola od altre materie, e che la pittura **non vien punto toccata,** bastando a conseguire lo scopo i soli vapori dell' alcool. Osserviamo adesso che cosa prescrive il Montamy, precisamente a carte 228 del suo libro.

Per far rivivere i colori dei quadri, esso dice, *toglierne tutto il nero, e renderli come nuovi, bisogna mettere* **per di dietro** *della tela uno strato della seguente composizione: Prendete due libbre*

(*a*) Ora non si fodera più la cassa, ma si pongono dei vasi espansi sul fondo della medesima, entro i quali si versa l'alcool, il che rende molto più facile, e meno dispendiosa la operazione.

di grasso di rognone di bue, due libbre di olio di noci, una libbra di biacca macinata con olio di noci, mezza libbra di terra gialla macinata del pari con olio di noci; fate fondere il vostro grasso entro un vaso; ed allorchè sarà perfettamente fuso, unitevi l' olio delle noci, poscia la biacca e la terra gialla; rimuoverete in seguito il tutto con un bastone per fare che tutte le droghe si mischino; voi impiegherete questa composizione tiepida.

Che te ne sembra, Lettor mio, della rassomigilanza, anzi identità di questi due sistemi? Ti pare che sia abbastanza dimostrato sino a qual punto arrivi il sig. G. M. con l' abituale sua inesattezza; e per ciò quanta poca fede meritino le sue parole? Credi tu ch' ei potrà sì di leggeri trovar chi lo assolva dall' aver trattato in un modo così indecente un celebre scienziato, il quale per essere straniero ed assente aveva tanto maggior diritto a tutti i possibili riguardi?.... Ella è una cosa luttuosa, ma pure è un fatto, che sieno uomini di tanta inesattezza e parzialità quelli che a' dì nostri si arrogano appo di noi il diritto di giudicare d' ogni cosa, di dispensare lodi o biasimo a lor capriccio; e che vengono assoldati dai giornali anche i più seri, per isconvolgere le menti, invece d' istruire, per propagare gli errori in luogo di distruggerli, e per cercar di abbattere chi procura di emergere onestamente dalla folla, invece di aiutarlo.

Veda adesso il Lettore che cosa prescrive il Montamy a riguardo della foderatura e dei risarcimenti, a carte 223, e seguenti del suo libro.

Osservazioni.

Allorchè i dipinti, ai quali si vuol cambiare la tela sono scheggiati, od hanno dei crepacci o delle vesciche, bisogna aver cura di incollare dei fogli di carta l' uno sull' altro sopra le parti difettose, per sostenerle ed impedir loro di fendersi maggiormente, o di stracciarsi durante la operazione; e dopo avervi messa la tela nuova si risarciranno tali difettti nel modo seguente. Quelli, cui si cambiò la tela si trovano assicurati per effetto della operazione medesima, ma se la tela è buona, e non si vuol cambiare, si fa ciò che segue.

Bisogna mettere, col mezzo di un pennello, della colla-forte tiepida sopra le vesciche, poscia con un ago, praticare in esse vesciche dei piccoli fori, e procurare che la colla vi penetri in modo di passarvi sotto. In seguito bisogna asciugar leggermente quella colla, e con un altro pennello passare un poco d' olio di linseme esclusivamente sopra le vesciche; dopo di che si avrà un ferro caldo, sul quale si passerà una spugna od un pannolino bagnato, sino a che non crepiti più (guai se fosse

troppo caldo!) Allora si premerà il detto ferro sulle vesciche, il che le attaccherà alla tela, e le torrà del tutto.

Conviene però osservare che dopo aver tolte tutte queste vesciche è necessario mettere per di dietro una seconda tela per mantenere l' antica ed impedire che le vesciche si rinnovellino. Eccone la maniera.

Per prima cosa bisogna applicare alla vecchia tela una mano di colla-forte lunghesso tutti i bordi, al luogo del telaio, e niente nel mezzo; dopo di che vi si stenderà la seconda tela che si farà aderire passandovi sopra leggermente col macinatoio; s' inchioderà in seguito il quadro sulla tavola, e si porrà della colla a pezzo a pezzo, che si comprimerà e distenderà col macinatoio, come per cambiar la tela ai dipinti.

Per raccomodare i crepacci ed i pezzi scheggiati, tanto ai quadri, cui fu cambiata la tela, come agli altri, bisogna prendere dell' argilla bianca in polvere, e della terra d' ombra, stemperare queste due materie con dell' olio di noci in modo da formarne una pasta: vi si aggiunge, volendo, un po' d' olio essicante per farla seccar più presto: si prende di questa pasta con la spatola che adoprasi a mescere i colori, e la si insinua nei crepacci, e nei luoghi scheggiati, asciugando ciò che può attaccarsi ai bordi e fuori dei buchi. Allorchè questa pasta è ben secca si dà a tutto il quadro una mano

d' olio di noci ben puro; e quand' egli è secco si formano sulla tavolazza le tinte dei colori precisi dei pezzi, ove sono i crepacci, e vi si applicano con la spatola, o col pennello.

Queste sono le precise parole di quello scrittore francese, che per la sua antiquità ed inesattezza fu da gran tempo messo in disparte, e che forse per ciò appunto viene citato dal sig. G. M. Io le riportai per intiero acciocchè ognuno possa vedere quanto i suoi precetti sieno per la massima parte inamissibili, e come, con la scorta di essi soltanto, sia assolutamente impossibile, checchè ne dica il sig. G. M., eseguire degnamente neppure una sola delle varie operazioni ch' egli pretende insegnare. Ma del resto, se mai per avventura non mi fossi già abbastanza chiaramente espresso, dichiaro formalmente che non ebbi giammai la vana e ridicola pretesa di far credere che tutto quello che posi in opera e che è indicato nel presente Manuale, sia d' invenzion mia. Anzi confesso che la parte massima di esso l' appresi dai libri, dagli scienziati, dagli esercenti, ed in parte ancora dagli infimi operai; e che, se v' ha merito alcuno in questo mio lavoro, quello si è di avere, con gran pazienza e fatica, raccolto il più gran numero di cognizioni relative all' arte di cui tratto, di averle coordinate, e di averne ricavato delle conseguenze logiche, le quali mi condussero poi a compir del mio le lacune che vi si trovavano. A

che servirebbero i libri e le scuole se fosse illecito o vergognoso il valersi delle cognizioni altrui? Anzi, fra quelle persone, alle qualli sono maggiormente debitore di lumi ed utilissimi schiarimenti, debbo annoverare il sig. Davide Nava, troppo presto a noi rapito da immatura morte ed il sig. Onorato Malerba, chimici entrambi valentissimi, al quale ultimo mi è caro il potere rendere pubbliche testimonianze di gratitudine per la gentilezza, con la quale si prestò mai sempre a sciogliere tutti i quesiti che gli andava proponendo, ed a spiegarmi alcuni fenomeni che io non riusciva a penetrare; e così pure i signori Marco Deleide, e Bortolo e Giuseppe Fumagalli di Bergamo, ai due primieri dei quali, già da gran tempo decessi, io vado debitore, sino dai tempi della mia gioventù, dei primi rudimenti dell'arte del ristauratore; ed il celebre Professore Giuseppe Guizzardi bolognese, che giovommi a chiarire le idee intorno ad alcuni punti importantissimi di quell'arte.

—

RICETTARIO.

Si avverte che le parti indicate nelle seguenti ricette devonsi intendere in ragion di peso.

N. 1.

Vernice di Mastice.

Il mastice è quella resina (*a*) che scola dall'albero chiamato **Pistacia lentiscus.** Scegli, fra le varie qualità che trovansi in commercio, la migliore, che è la più chiara ed in forma di goccie, volgarmente dette lagrime: rimondala, rigettando tutti i

(*a*) Avendo osservato che talune delle sostanze con le quali si fanno le vernici sono conosciute nel commercio sotto il nome di resina, ed altre con quello di gomma, reputo ben fatto l'avvertire chi non ne fosse già edotto, che quelle sostanze che scolano dagli alberi, alcuna delle quali si mantiene liquida, altre si condensano e si solidificano, dividonsi in tre categorie, cioè: resine, gomme e gomme-resine: che le resine non sono solubili nell'acqua, ma lo sono, dal più almeno, negli olii essenziali, nell'etere e nell'alcool, e che all'opposto le gomme si disciolgono nell'acqua, e non negli olii o nell'alcool, mentre le gomme-resine partecipano delle proprietà d'entrambe.

pezzetti sporchi od ingialliti, ponila in acqua fresca, e rimescola acciò si lavi da ogni immondezza, poi versa il tutto in un recipiente forato, ed uscitane l'acqua, distendila sopra un'asse ben netta, acciò asciughi.

Pesane quella quantità che brami, ponila entro una fiala di proporzionata grandezza, e versavi sopra altrettanto olio etereo di trementina, conosciuto sotto il nome di **Acqua di ragia**, il quale sia stato rettificato, vale a dire nuovamente distillato, perchè quello del commercio non è mai abbastanza puro.

Fatto ciò, vi sono tre modi per disciogliere la resina e ridurla in vernice. Il primo, che da tutti vien riconosciuto per il migliore, non è attuabile che nell'estate, ed è quello di esporre la fiala ben chiusa ai raggi cocenti del sole, scuotendola di tratto in tratto sinchè tutto il mastice si sia disciolto, ad eccezione soltanto di alcuni pezzetti, dei quali non giova tener conto, perchè sono goccie di Sandracca, che è un'altra resina di un valore molto al di sotto del mastice, la quale non si discioglie così facilmente nell'acqua di ragia, e che viene ad esso mescolata per frode nel commercio. L'altro modo, che può giovare nel verno, è quello di porre la fiala sopra una stufa, che non sia eccessivamente riscaldata; ed il terzo quello d'immergere la fiala entro dell'acqua posta in una casseruola od altro recipiente,

ponendo questo sul fuoco, e mandando il calor dell'acqua sin presso alla ebollizione. Col qual mezzo in brev'ora, rimuovendo di tratto in tratto la fiala, il mastice si distempera. Ma la vernice ottenuta in questa guisa ingiallisce assai più. Bada poi che in qualunque modo un terzo della capacità della fiala deve rimaner vuoto, altrimenti, evaporandosi col calore l'acqua di ragia, la fiala correrebbe pericolo di scoppiare.

Dopo fatta la vernice conviene lasciarla per alcuni giorni in riposo: Allora prendi un imbuto, preferibilmente di vetro, otturane il becco con della bambagia naturale comprimendola alquanto, soprapponi l'imbuto ad altra fiala e versa in esso la vernice, coprendo l'imbuto con carta. Ben presto la vernice passerà a traverso della bambagia, ma la prima porzione non sarà perfettamente chiara. Tu dunque, allorchè vedi che si chiarì, alza l'imbuto e versa in esso tutta quella porzione che n'era filtrata, che in tal modo otterrai una vernice limpidissima, la quale non ti farà più alcun sedimento.

Questa vernice, abbenchè col volger degli anni ingiallisca alquanto, è tuttavia, pel complesso delle sue qualità, riconosciuta per la migliore di tutte. Giova poi moltissimo, a diminuire la sua tendenza ad ingiallire, il tanerla lungamente esposta ai raggi solari dopo che fu filtrata; ed acciò si mantenga lungamente liquida e scorrevole conviene tenerla in

piccole bottiglie piene e ben chiuse. Le dosi poi qui sopra indicate producono una vernice alquanto densa, e da taluni chiamata **doppia,** la quale giova in alcuni casi, ma d'ordinario deve essere diluita con acqua di ragia quel tanto che occorre a seconda dei casi.

N. 2.

Vernice di Gomma Thamar.

Nulla ho potuto raccogliere intorno alla provenienza di questa resina, impropriamente chiamata gomma. Il metodo per convertirla in vernice è lo stesso che si tiene con la resina mastice, ed eguali le proporzioni fra i due ingredienti.

La vernice che se ne ottiene, anche dopo la filtrazione attraverso della bambagia, riesce torbida e tale si mantiene sempre. Distesa però sui dipinti non copre minimamente, e non ingiallisce punto, per cui sotto questo rapporto è superiore a quella del mastice: ma ha però altri difetti, che in complesso la rendono di molto inferiore. Essa è tenerissima e friabilissima, per cui il solo porvi un dito basta per lasciarvi l'impronta: toccata con l'acqua inbianchisce e perde la sua trasparenza, ed in capo a pochi anni si ossida diventando opaca, talvolta sino al punto di sembrare un marmo. Perde però queste tristi qualità qualora venga unita alla gom-

ma elastica, la quale, elidendo la sua friabilità con la elasticità propria, ed impedendone la ossidazione, la rende un' ottima vernice, da taluni preferita anche a quella del mastice.

N. 3.

Vernice di Gomma elastica.

Anche questo bizzarro prodotto della natura, che a torto chiamasi gomma, il quale, nel Brasile e nella Guiana, scola dalle incisioni praticate nell'albero, da Linneo chiamato **Jatropha elastica,** e più recentemente da Wildenow **Siphonia cahuchu,** e che al giorno d' oggi, in molte guise manipolato, serve a svariatissimi usi, si discioglie perfettamente negli olii esenziali, e quindi anche nell' acqua di ragia. Ma, in confronto alle altre resine, offre il fenomeno di un tale aumento da far maravigliare, per cui, nel mentre devonsi seguire i medesimi metodi per convertirlo in vernice, è d'uopo variar di molto le dosi.

Poni adunque in una fiala acqua di ragia parti sei e gomma elastica tagliuzzata assai minutamente parti una e poni la fiala sopra una stufa od al sole, perchè questa impiega nel disciogliersi un tempo assai maggiore delle due resine delle quali si parlò, per cui non giova il così detto **bagno-maria,** che è l' immergere la fiala nell' acqua calda.

Poco tempo dopo vedrai che quei pezzettini si gonfiarono moltissimo, ed in seguito cresceranno ancora sino a diventare grossi otto o dieci volte quanto lo erano al principio. Ed allorchè scompariranno ti sembrerà che la vernice debba riuscire soverchiamente densa. Non ci badare però, ma continua a mantenerla al caldo ed a rimescolarla che in pochi giorni, disciogliendosi perfettamente la gomma, anche la vernice diverrà liquida e scorrevole. Lasciala molto tempo in riposo acciocchè faccia il suo sedimento, poi filtrala attraverso alla bambagia nel modo indicato.

Per facilitare poi la noiosissima operazione del ridurre la gomma in piccolissimi pezzetitni, operazione necessaria perchè, quanto più i pezzetti son piccoli, tanto si disciolgono presto e bene, prenderai un pezzo di gomma elastica naturale, cioè qual viene dalle Indie (perchè quella lavorata, o, come ora dicesi, vulcanizzata, essendo stata trattata con l'acido solforico, ben presto perde le sue prerogative), e ne taglierai tante fetterelle più sottili che puoi adoperando un coltello affilatissimo, sulla di cui lama fregherai di frequente un pezzo di sapone, acciò scorra. Le quali fette verranno poi ridotte in limbelli, e quindi in pezzettini col mezzo delle forbici. Laverai quei pezzetti con acqua calda per toglierne il sapone ed anche quel resto di terra che trattengono sempre, poscia li farai asciugare

al fuoco od al sole, e mentre sono ancor caldi li porrai nella fiala contenente già l'acqua di ragia, calda essa pure.

N. 4.

Vernice d'Ambra.

L'ambra, detta anche succino, è una sostanza misteriosa. La sua forma, la sua trasparenza, il colorito stesso, e più che altro il suo fondersi ad un'alta temperatura la fanno credere una resina, ed il trovarsi tavolta degli insetti, come formiche, mosche, scarafaggi e simili racchiusi in essa fa indubbia prova che un dì fu liquida e scorrevole, abbenchè adesso superi in durezza tutte le resine conosciute, e non si ossidi giammai. Ma al tempo istesso non si sa come combinar ciò col non aver mai potuto scoprire da qual'albero sia prodotta, con l'esservene di più tinte, e più di tutto col trovarsi costantemente seppellita sotto terra ed in paesi posti in circostanze affatto dissimili. A noi ne viene da moltissime parti, ma la quantità maggiore ce la fornisce la Prussia, e specialmente i dintorni di Danzica. Ve n'ha pure negli Apennini, e presso Catania nella Sicilia, in quei terreni vulcanici, se ne trova di bellissima e di vari colori. Ne vidi di verdognola, di azzurra, e di rossa, ed io ne acquistai un pezzo a Catania che pare una granata. La mag-

gior parte però è gialla, ora limpida, ora lattiginosa, ora chiara, ora fosca tendente al color di fuligine. Per ciò vendesi in commercio sotto diverse nomenclature. Riscaldata con lo strofinamento diventa molto elettrica, ed attrae i pezzetti di carta come la calamita attira il ferro, e tramanda un odore che il Fanfani, nel suo Vocabolario, chiama **preziosissimo**, ed il Tramater dice **spiacevole**, ma che in realtà è grato, e rassomiglia a quello del belzuino. Avvicinata al fuoco arde ribollendo, e tramanda un odore assai forte, ma non gradevole.

Questo prodotto, che io credo di poter chiamare resina, si avvicina di molto, nelle sue proprietà, alla Copale: non si fonde che ad una temperatura altissima, e pochissima parte se ne discioglie tanto nell' alcool come negli olii essenziali. Io tentai invano di trovare il modo di discioglierla a freddo, e riuscii soltanto ad ottenerne pochissima con l'acqua di ragia rettificata, mista al cloroformio: ma il sig. Serapione Colombini, ristauratore addetto alla R. Pinacoteca di Parma, possiede il segreto di discioglierla con facilità, formandone una bellissima vernice, di un colore dorato chiaro, limpida e trasparentissima. Viceversa fondendola al fuoco, come si fa con la copale, aquista un color bruno carico, e diluita poscia con l' acqua di ragia onde portarla alla conveniente densità, fluisce molto. Ciò non per

tanto è preziosissima perchè rende due servigi della massima importanza. Uno di questi è che unendone un pochetto a della buona vernice di mastice si ottiene una vernice colorata bensì, ma trasparentissima, la quale, applicata alle pitture che si ristaurarono, dona loro quella tinta dorata che in via naturale proviene dagli anni, la quale giova immensamente a intonar le pitture ed a dar loro l'aria d'antichità, come se mai non fossero state toccate. Cosa che molti tentarono con isvariatissimi mezzi, ma che nessuno riuscì ad ottenere così perfettamente come ottiensi con questa vernice. L'altro servigio, di questo non meno importante, è quello di provocare all'istante la resinificazione dell'olio, per cui i colori macinati ad olio, entro i quali sia stata posta una conveniente quantità di ambra disciolta al fuoco, non si alterano più, e fra poche settimane acquistano quella lucentezza e trasparenza, che artisticamente parlando, chiamasi **smalto.** A me nacque il dubbio di ciò allorchè ripassava gli antichi scrittori e ricettarii per istendere la mia Memoria sulla scoperta della pittura ad olio, avendo osservato che la massima parte degli scrittori opina che i Van Eyck mescessero delle resine nei loro colori, i quali si conservarono così brillanti ed inalterati sino ai giorni nostri; ed avendo osservato che la vernice della quale suolevano servirsi era quella d'ambra disciolta col fuoco, come

rilevasi dall' Eastlake, (*a*) dietro a tali indizii istituii una quantità di esperimenti, i quali mi dettero tutti il medesimo risultato. Per la qual cosa posso assicurare che adoperando colori macinati con olio di noci, entro ai quali sia stata posta una conveniente dose della vernice d' ambra fabbricata nel modo che sto per indicare, si può ristaurare qualsiasi antico dipinto fatto ad olio, senza timore che i colori s' abbiano ad alterare, come avviene allorchè non vi si ponga l' ambra; e di più che quei colori acquistano subito lo smalto proprio dei colori antichi, per cui qualunque pezzo venga da un abile ristauratore innestato in un dipinto antico, poche settimane dopo non si può più discernere dal rimanente. L' esperienza continuata per oltre a dieci anni mi è mallevadrice di ciò. E qualora quei colori abbisognassero di essere diluiti, giova adoperare l' olio di spigo, specie di lavanda selvatica.

Da quanto rilevasi principalmente dall' opera del sig. Eastlake, gli antichi usavano porre l' ambra in un vaso di terra, versare sopra di essa tant' olio di linseme quanto ne abbisognava per coprirla, soprapporre il vaso al fuoco, e rimescolare la pasta sino a che si era ben disciolta ed incorporata. Io però non approvo questo metodo, perchè abbiso-

(*a*) *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio di C. L. Eastlake, tradotti dall' inglese da G. A. Bezzi. Livorno 1849.*

gnando per fondere l' ambra una altissima temperatura, osservai che prima ancora che l' ambra si fosse squagliata, una gran parte dell' olio erasi carbonizzato, il che nuoceva alla consistenza della vernice, ed aumentava a dismisura l' oscurità della tinta. Oltre di che acciò questa vernice riesca opportuna per essere posta nei colori macinati ad olio, convien che sia possibilmente densa, e che contenga la minor possibile quantità d' olio. Quindi, dopo aver letto molto, e fatte molte esperienze, trovai che il miglior modo di comporla è il seguente:

Prendi dell' ambra della più limpida e trasparente, parti 12, pestala più finamente che puoi, e ponila entro un matraccio, vale a dire entro uno di quei fiaschi di vetro crudo che si fanno a bella posta per la febbricazione delle vernici, inumidendola prima con dell' acqua di ragia rettificata, il che ne facilita la fusione, e metti il matraccio sopra un fornello ad un fuoco moderato che dovrai gradatamente aumentare, rimescolando l' ambra con un bastoncino di vetro acciocchè, alternativamente, tutta venga a contatto della parete calda. Intanto porrai a riscaldarsi, da un altro canto, cinque parti d' olio di noci o di linseme, regolando il fuoco in guisa, che, allorquando l' ambra si squaglia perfettamente, l'olio bolla. Prendi allora quell' olio bollente, e versalo, un poco alla volta, entro il matraccio dell' ambra, rimescolando prestamente acciò le due sostanze s'in-

corporino bene, e subito leva il matraccio dal fuoco, deponendolo sopra delle ceneri calde, affinchè il freddo di un altro corpo non faccia screpolare il vetro, e continua a rimescolare sino a che passò il gran calore, ed allorchè questo divenne mite, versa quel prodotto in un vaso di vetro non molto largo, ma alto.

È caso raro che la fusione dell' ambra succeda completamente, perchè vi son sempre dei pezzi di tal durezza che non si fondono che ad un calore eccessivo, al quale non giova giungere per non pregiudicare al rimanente. Convien quindi procurare che i medesimi colino al fondo; ed opponendosi a ciò la densità di questa specie di vernice, per ottenere l'intento è necessario mantenerla lungamente calda, perchè col calore diventa assai più fluida. Quindi, se è nel verno, mantieni il tuo vaso sopra una stufa per più mesi, e se è nell' estate, copri il vaso con carta o lana nera, acciò assorba il calore e mantienlo esposto al sole.

Dopo più mesi di riposo travasa quella vernice, facendola prima riscaldare alquanto acciò scoli meglio, ma non ne dèi vuotare più di due terzi circa acciocchè resti addietro tutto il sedimento, sul quale verserai dell'acqua di ragia, rimescolando bene, onde valertene, dopo deposto, per unire alla vernice di mastice, con la quale vuoi dar la doratura ai dipinti, come dissi più sopra, o per unire all' olio,

come è indicato alla ricetta n° 19 e prescritto al § 135 (*a*).

N. 5.

Dissoluzione di Potassa.

È cosa singolare il vedere come anche al dì d'oggi, che tanto si sono diffusi i lumi, si continui a chiamare certi prodotti chimici con dei nomi, non solamente capricciosi, ma indicanti cose totalmente diverse. Questa dissoluzione, per esempio, non è conosciuta in commercio che sotto il bizzarro nome di **olio di tartaro,** mentre non ha nulla a che fare col tartaro, e meno ancora con l'olio. La qual cosa è da disapprovarsi altamente, perchè non serve che a confondere le idee a chi non è molto istrutto. Io udii un ristauratore veneziano rimpiangere la morte di un suo speziale, il quale aveva il segreto di fabbricare un olio limpidissimo ed utilissimo nel pulimento dei quadri; ed in seguito a molte inter-

(*a*) Si può ottenere una vernice assai più chiara versando nel matraccio dell'acqua di ragia bollente invece di olio allorchè si vede che dell'ambra se ne è fusa una sufficiente quantità, prima che s'infoschi. Ma questa vernice, oltre che riesce molto più costosa, perchè una grande quantità d'ambra rimane ancora in istato solido, e va perduta, è anche assai più liquida e seccativa, per cui molte volte non serve per mescersi ai colori preparati con l'olio.

rogazioni potei scoprire che quell'olio sì prezioso altro non era che il così detto olio di tartaro, vale a dire una dissoluzione di potassa.

Per fabbricarla, prendi potassa parti due, pestala, ponila in un vaso di terra vetriata o di rame ben pulito, e versavi acqua di fonte parti otto. Fa bollire sino a che t'accorgi che la massima parte della potassa si è disciolta, aggiungendo altra acqua, se nella bollitura si fosse di troppo diminuita, e lascia raffreddare. Prendi calce viva, cioè qual viene dalla fornace, parti una, in uno o pochi pezzi, immergila nella dissoluzione della potassa, e lascia il tutto in riposo. Dopo un giorno, o due al più, troverai che quell'acqua, la quale era torbidissima, divenne chiara e limpida come appena attinta alla sorgente. Decantala allora con diligenza acciocchè non si intorbidi, e mettila in bottiglia per valertene all'occorrenza. In mancanza di potassa puoi far bollire della cenere; e fra le molte ceneri quella di paglia è una delle migliori.

N. 6.

Colla pel distacco dei freschi.

Prendi di quella colla che viene estratta dalle parti gelatinose degli animali, e che serve principalmente ai legnaiuoli, dai vocabolaristi detta **colla forte**, parti una, ed infondila in parti due

di acqua. Dopo alcune ore si sarà gonfiata molto ed ammollita, per cui ponendola al fuoco presto si discioglierà perfettamente. Abbi cura di rimuoverla continuamente, e che il fuoco sia mite, nè arrivi alla bollitura, perchè facilmente si carbonizza perdendo gran parte della sua tenacità; nè dimenticare che qualche volta vuol essere più densa, qualch' altra più liquida a seconda dei casi, come è chiaramente indicato ove trattasi del trasporto dei freschi, per cui la dose dell' acqua dovrà essere aumentata o diminuita a seconda del bisogno. Questa è pure quella colla forte o da legnaiuolo, della quale parlasi sovente ove si tratta del risarcimento delle tavole.

N. 7.

Colla forte per l' intelaggio.

Per porre la tela dell' intelaggio in aggiunta alle mussoline, nei vari casi di trasporto, ti valerai d'una colla preparata nel modo qui sopra indicato, resa più liquida con l'aggiungervi dell'acqua quanta occorre, ed alla quale sia stato aggiunto una parte di miele ogni tre di colla, subito dopo ritirata dal fuoco.

N. 8.

Colletta per assodare la pittura.

Prendi parti 12 di quella colla in laminette trasparenti, che impropriamente chiamasi **colla di pesce** mentre non è che una colla forte di qualità più scelta, la quale serve ai cuochi per far gelatine, e falla disciogliere nel modo suindicato entro parti 12 d'acqua. Mettivi melassa di zucchero parti 4, rimescolando, poi ritirala dal fuoco, ed aggiungivi parti una di fiele bovino rimenando ancora.

Se vuoi servirtene subito non avrai che a diluirla con acqua calda quanto occorre per ridurla alla necessaria fluidità, la quale varia a seconda dei casi, come è detto a suo luogo, ma che per media si può ritenere debba essere pari a quella del latte: ma se invece brami di conservarla, dovrai aggiungervi una parte di buon aceto bianco, poi, entro vaso di terra vetriato molto espanso, mantenerla ad un mitissimo calore, acciocchè possa evaporare senza pericolo di bruciare, e condensarsi come un vischio. Allora quand'è fredda la staccherai bellamente dal vaso cominciando attorno, e la porrai ad asciugare completamente all'aria, rivoltandola ora da una parte, ora dall'altra. Ridotta che sia a questo punto prende essa l'aspetto della gomma

elastica, e dura per degli anni, perchè l' aceto impedisce la sua putrefazione (*a*); ed allorchè n' hai bisogno, ne tagli quel pezzo che ti occorre, e lo poni a disciogliersi nell' acqua calda.

Questa colla è preziosissima nel ristauro perchè in causa del fiele bovino si appiglia tenacemente a qualsiasi corpo, anche untuoso, ed in forza della melassa si mantiene sempre flessibile. Alcuni abbondano smisuratamente nella dose del fiele, e per ciò anche in quella dell' aceto: ma è un errore, perchè una quantità anche minima di fiele basta all' intento, e quando eccede, elide in breve tempo l' azion della melassa, rendendo la colla dura, e fragile come il vetro.

N. 9.

Colletta con olio.

Il sig. Merimée ci insegna che la colla animale tollera un ottavo d' olio, ma non accenna in qual modo si debba ad essa unire. Osservando però il grande antagonismo che regna fra olio ed acqua reputo che il miglior momento di aggiungere l' olio alla colla sia quello nel quale vi si trova poca acqua. Perciò, appenna ottenuta la colletta nel modo indicato nella

(*a*) Meglio ancora dell' aceto gioverebbe a tale scopo una piccola dose di acido fenico, se non avesse l' inconveniente dell' odore simile a quello del creosoto, che è ingrato e dura lungamente.

ricetta n° 8, uniscivi un poco alla volta dell' olio di noci nella proporzione di una parte d' olio ogni otto parti di colla pesata prima che fosse posta in infusione, rimescolando con molta diligenza acciocchè le due sostanze si incorporino perfettamente.

N. 10.

Colla d' amido.

Prendi amido estratto dal frumento parti una, mettilo in una casserola o vaso di terra, e versavi sopra tant' acqua che basti per poterne fare una pasta assai molle, e con una palettina di legno rimescola diligentemente per disfare tutti quei grumi che naturalmente si formarono; indi, un poco alla volta, continua ad aggiungere acqua e stemperare quella pasta sino a che vi ponesti tant' acqua che corrisponda al decuplo dell' amido. Poni allora la casserola al fuoco, e continua sempre a rimescolare, staccando con la paletta quella parte che si condensa al fondo, sino a che bolla; e dopo cinque o sei minuti di bollitura falla passare allo staccio per rigettare quei pochi grumi che non si distemperarono.

Se vuoi valertene mentre è calda non ti occorre altro: ma se ne abbisogni dopo che si raffreddò, siccome si rappiglia quasi come una gelatina, così, acciocchè tu possa maneggiarla a tuo bell' agio, convien rompere la sua continuità, ciò che ottiensi

col farla nuovamente passare allo staccio. Sappiti poi regolare circa le quantità dell' acqua, che dovrà essere aumentata o diminuita in ragione che la ti occorra più o meno densa. E qualora ti occorresse di render più molle qualche parte di quella che hai già fredda, falla passare allo staccio, poi mettila nella casserola, aggiungivi acqua calda poco alla volta, e falla bollire, che in tal modo si distempererà perfettamente.

N. 11.

Colla di latte per l' intelaggio.

Questa colla si fabbrica nell'identico modo di quella d' amido, salvo che, in luogo di acqua, si adopera del latte fresco, e del fior di farina invece d'amido; e di più vi si aggiunge una piccola dose di zucchero, che la rende ancor più attaccaticcia. Le sue proporzioni sono circa quattro parti di latte sopra una parte di farina, ed una di zucchero sopra otto di farina.

N. 12.

Colla da foderatore.

Prendi farina di semi di lino parti una, mettila in una casserola ed uniscila, nel modo consueto, a 24 parti d' acqua: ponivi anche due parti di colla forte, e falla bollire per una mezz' ora. Ritirala dal fuoco, metti in un vaso parti tre farina di frumento,

ed altrettante di farina di segala, versavi un poco alla volta il miscuglio che tieni nella casserola, manipolandolo con una paletta, acciocchè bene si distemperi, poi fallo passare allo staccio, comprimendovelo. Getta le buccie rimaste nello staccio, poni ciò che ne passò in una casserola, e questa sul fuoco, e rimenando continuamente, portalo alla ebollizione; e quando è ben cotto, vale a dire quando bollì per pochi minuti, ritiralo, che la colla è fatta. Alcuni però, prima che si raffreddi, vi pongono anche una parte di melassa affinchè mantenga sempre un sufficiente grado di elasticità. Il che giova molto, ed io lo consiglio.

N. 13.

Modo di estrarre la caseina dal latte.

Prendi del latte di vacca fresco, e quanto più è magro è migliore, purchè non sia inacquato. Mettivi o un poco di caglio stato stemperato nell'acqua, od un acido vegetale qualunque, come a dire aceto, sugo di limone, agresto e simili, poi fallo bollire rimescolandolo, che allo svilupparsi del calore sùbito si rappiglierà, e, separandosi il cacio dal siero, apparirà una infinità di grumetti. Colalo allora attraverso di un panno, lascialo scolare, poi metti il residuo in un vaso e versavi sopra, prima dell'acqua calda per discioglierne ed asportarne la parte

butirosa, poscia fredda per lavarlo bene, manipolandolo assai. Quel residuo bianco che ti resta nelle mani chiamasi **caseina.**

N. 14.

Modo di ricavare la caseina dal formaggio.

Prendi del formaggio, il più magro che trovi, ma sano, e grattugialo. Mettilo quindi in una pentola o casserola con molt'acqua e fallo bollire, poi versa l'acqua e trattieni il residuo, che è la caseina. Converrà però manipolarla lungamente in acqua calda, che verrà spesso cambiata, acciò abbandoni intieramente, non solo la parte grassa o butirosa che contiene, ma ben'anco il sale che vi fu aggiunto a conservazione del cacio.

N. 15.

Mastice di caseina e gesso.

Metti sopra una tavola parti 1 di caseina, e parti 4 di gesso da doratore polverizzato e stacciato, ed, un poco alla volta, va unendoli insieme e macinandoli come fosser colori, col mezzo di un macinatoio pur di legno, e bagnandoli quanto occorre con latte, dal quale se si tolse la panna sarà bene. Compita la quale operazione vi aggiungerai parti 1/4 di colla forte stata disciolta in poca acqua,

e la occorrente quantità di latte per ridurre il tutto alla opportuna densità, che non si può precisare, dovendo essa stare in proporzione della fittezza della tela, e del modo col quale deve essere applicata (v. § 154). Avverti, che per media un litro di latte produce dagli ottanta ai novanta grammi di caseina, in ragione della sua grassezza, poichè quanto più abbonda di parti butirrose, altrettanto scarseggia di caseina. Avendo poi tenuto memoria delle dosi adoperate in molte operazioni, mi risulta che per ogni metro quadrato di superficie occorrono circa grammi 85 di caseina, gr. 340 di gesso, e gr. 20 di colla, più due quinti di litro di latte per diluire il mastice e pulir la tela.

N. 16.

Mastice di caseina e calce.

Per ottenere questo mastice è necessario avere la calce già predisposta, la quale dovrà essere della miglior qualità. Per prepararla vi sono tre maniere. Una è quella di porre dei grossi pezzi di calce in luogo umido acciò assorbano l'acqua della atmosfera, e lasciarveli sino a che spontaneamente si fendano, riducendosi poscia in polvere finissima. L'altro è quello di immergere nell'acqua per alcuni minuti secondi i pezzi di calce, poi attendere un poco e ribagnarli parcamente a più riprese. Quei pezzi, as-

sorbendo l'acqua all'istante, crepiteranno, si fenderanno ed in brev' ora si ridurranno in polvere, della quale non si potrà far uso che dopo un giorno, acciò si polverizzino anche i pezzettini. Il terzo poi è quello di porre i pezzi di calce in un recipiente, bagnarli abbondantemente, poi ribagnarli con moderazione di mano in mano che assorbono l'acqua, continuando ad aggiungere acqua ed a rimescolarli sino al punto che si sono squagliati affatto. Allora si raduna insieme tutta la calce in un mucchio, e si lascia in riposo per un giorno acciò s'incorpori bene, e divenga compatta come il burro.

Se la calce fu preparata in quest'ultima maniera, non hai che a prenderne quella quantità che ti occorre, ed unirvi la caseina nella ragione di parti una di questa sopra tre di calce. Se invece fai uso di calce polverizzata devi prima impastarla col latte, poscia unirla alla caseina nelle indicate proporzioni. La quale unione la farai macinandola ed aggiungendovi il latte un poco alla volta, come è detto al numero precedente. La colla forte sarà nella proporzione d'un quarto della caseina, e ve la porrai per ultimo. Prima di servirtene passerai tutto allo staccio.

Avverti poi, che nella formazione di questo mastice è più che mai necessario il tuo buon senso, poichè non devi soltanto tenere la sua densità in ragione della qualità della tela e del modo col quale

l'hai da applicare, ma devi eziandio proporzionare la quantità della caseina alla potenza della calce, la quale varia ad ogni paese. Essendochè, se la quantità della caseina eccede, il risultato riesce duro, ed il fresco manca d'un letto omogeneo che lo sostenga quale era sul muro, e se scarseggia, non ha la debita compattezza e solidità. Perciò quando cambi paese, prima d'intrapprendere il tuo lavoro istituisci delle esperienze che ti servano di guida, avendo presente che, per regola generale, la calce buona tarda bensì qualche volta a squagliarsi, ma poi assorbe molto, e s'incorpora in guisa che divien come un burro, e si può tagliare a fette, mentre la debole non s'incorpora bene, e lasciata in riposo, invece di diventar più compatta, manda acqua, divien molle e fluisce.

Dalle esperienze fatte mi risulta, che per ogni metro quadrato di superficie occorrono per media caseina grammi 120, calce gram. 360, colla gr. 30, e mezzo litro di latte. E qualora volessi adoperare un metodo misto, cioè metà calce e metà gesso, il quale giova moltissimo per le pitture ad olio, occorreranno per conseguenza caseina gr. 100, gesso gr. 170, calce gr. 180, colla gr. 25. Ma, lo ripeto, queste proporzioni non sono che approssimative, il tutto dipendendo dalla forza degli ingredienti, e specialmente della calce. Quindi allor che il tuo miscuglio è pronto, prima di valertene, fanne una

prova distendendone un pocolino sopra un marmo, od una lamina di metallo, acciò non assorba, e facendolo asciugare prestamente al sole o ad un fuoco assai moderato. Se il mastice scarseggia di caseina, asciutto che sia, grattandolo con l'unghia si polverizzerà facilmente: se la caseina vi è esuberante, nel seccare si contrarrà formando una specie di rete di screpolature, simili a quelle dei dipinti ad olio nei quali si posero troppi essicanti: e se regge bene senza contrarsi, vuol dire che le dosi sono giuste. Sappiti dunque regolare, e poni mente che pel riattacamento dei freschi, la quantità del mastice, in ragion di metro, dovrà essere alquanto aumentata.

Nè al solo riattaccamento dei dipinti serve questo mastice, che nel linguaggio scientifico dovrebbe chiamarsi caseato di calce: ma giova mirabilmente anche al ristauro dei freschi.

È noto che sino ad ora non si aveva mai trovato alcun sistema che si prestasse perfettamente a tale ristauro, poichè il rimendare a vero fresco i piccoli guasti e le sdrusciture era cosa impossibile, e poco meno che tale l'accompagnar perfettamente le tinte anche dei pezzi grandi, attesa la alterazione che subiscono i colori nel seccare ed il non poterle ripassare dopo; e le tempere di qualsiasi specie mancavano della necessaria solidità, sciupandosi con l'acqua. Ora il Cav. professor Bertini, che s'interessò dei miei esperimenti, provò a valersi di questo ma-

stice per temperare i colori e del latte per diluirli, e n'ebbe un risultato meraviglioso, somministrando questo sistema, oltre ad una perfetta rassomiglianza col fresco, tutti i desiderabili vantaggi. Egli mischiò col detto mastice tutti quei colori de' quali poteva abbisognare, ponendoli in vasetti: ne mise sulla tavolozza la parte occorrente al momento: e componendo con essi le tinte, e mescendo, e lavorando precisamente come se fossero macinati ad olio, ristaurò un fresco, attribuito a Bernardino Luino, con tanta perfezione da riuscire impossibile anche agli esperti il distinguere i pezzi nuovi dagli antichi. Lo stesso Professore mi assicura che i colori in tal modo preparati lasciansi maneggiar sì bene e con tanta facilità come fossero all'olio, e che con essi si può a piacimento abbozzare, ridipingere, ripassar più volte, fondere, velare, e condurre l'opera tanto a grandi tratti, quanto alla massima finitezza; e di più che si ha la certezza di accompagnar le tinte, perchè punto non mutano nel seccare. Il medesimo Cav. Bertini mi mostrò una testa da lui magistralmente dipinta sopra tela impressa di gesso, che chiunque giudicherebbe essere stata eseguita a buon fresco, e staccata dal muro, tanto ne porta i caratteri. Pensi ora chi ha cognizioni pratiche di quante utili applicazioni può essere suscettibile questo sistema, riflettendo che i dipinti in tal modo eseguiti si ponno impunemente lavare e rilavare.

N. 17.

Mastice chiamato mistura di Shaw.

Prendi olio di linseme cotto parti 7, e trementina veneta parti 5, ponili in vaso di terra vetriato ed uniscili diligentemente a lieve calore, indi aggiungi, levando il vaso dal fuoco, minio finamente polverizzato parti 12. Avverti che vuol essere adoperato con lestezza perchè fa presa assai prontamente. Con questo mastice si ponno congiungere non solamente le pietre, ma ben' anco i metalli. E se brami che secchi più prontamente, alla trementina sostituisci della vernice di copale. Serve anche il litargirio ben macinato invece del minio. Al medesimo scopo può servire eziandio una poltiglia composta di terra gialla o rossa minerale od anche di smeriglio finamente polverizzato impastata col silicato di potassa condensato a 40 gradi.

N. 18.

Modo di far l' olio cotto essiccante senza piombo.

Prendi olio di linseme parti sei, mettilo in vaso di terra vetriata, ed aggiungivi parti una di perossido di manganese finamente polverizzato. Fallo bollire a fuoco lento per sei ore continue, poi leva il vaso dal fuoco e mettilo in luogo ove non tremoli.

In capo ad una settimana avrà fatto il suo sedimento, per cui decantandolo con diligenza otterrai un olio chiaro ed essiccante, il quale, non contenendo piombo, non ingiallirà, specialmente adoperato col bianco di zinco in vece della biacca. L'olio cotto comunemente usato è composto di parti 12 d'olio ed una di litargirio posto in un sacchetto, ed immerso nell'olio durante la bollitura.

N. 19.

Vernice mista.

Questa vernice non è che un miscuglio di quella di gomma thamar con l'altra di gomma elastica, che si fa ponendo parti eguali dell'una e dell'altra in una bottiglia, e scuotendole per qualche tempo. Ciò dicasi anche sostituendo la vernice di mastice a quella di gomma thamar.

N. 20.

Miscuglio adesivo d'olio e vernice.

Questo miscuglio serve, come si è veduto, per riassodare il colore allorchè minaccia di staccarsi dalla mestica. Per ottenerlo prendi olio di semi di papavero, ovver di noci, stato esposto lungamente al sole, e per ciò ispessito, parti una. Mettilo in un vasetto di terra a fuoco lentissimo, unitamente a

vernice d'ambra parti una; ed allorchè è caldo, rimescola insieme ed aggiungivi, pur rimescolando, parti due d'acqua di ragia, ed amalgamati che si sieno versali in una bottiglia tappandola.

N. 21.
Miscuglio di glicerina ed alcool.

La glicerina è una sostanza che entra nella composizione dei corpi grassi e degli olii, e che ricavasi principalmente dal sego nella fabbricazione delle candele steariche, per cui non sono molti anni che fu posta in commercio a prezzi moderati, mentre prima costava molto. Essa è liquida, poco più densa dell'olio, limpidissima, di un colore giallo fosco, inodora e di un sapore dolce e grato, e non è punto nociva. Ha la proprietà di mantenersi sempre allo stato liquido, e non seccare giammai, il che diventa prezioso allorquando si ha bisogno che alcuna cosa mantenga un certo grado di arrendevolezza; ma, quantunque allo stato naturale entri nella composizione degli olii, pure, allorchè ne fu estratta, non si unisce più con essi, ed invece si unisce perfettamente con l'acqua, che è la nemica dell'olio. Ho però osservato che si combina con l'alcool, il quale adoperato in quello stato, penetrando per entro alla pittura, vi trae seco anche la glicerina, che rende flessibili quelle lastre di colore che prima erano rigide.

Per comporre questo miscuglio metti parti una di glicerina entro una boccetta, e versavi un poco alla volta altrettanto alcool scuotendo molto ed attendendo alcune ore fra un versamento e l'altro. Continuando lo scuotimento più volte al giorno, entro due, o tre dì, i due liquidi si saranno bene combinati.

In alcuni casi, come, a cagion d'esempio, quello di tele rese rigide dalla inopportuna applicazione di colle, giova moltissimo l'adoperarla mista all'acqua, con la quale si unisce subito e perfettamente; ed allorquando si vede che operò abbastanza, se ne può ritogliere la massima parte con le lavature di acqua tiepida.

Che cosa sia l'acqua di ragia.

Avendo, nel decorso di quest'opera, accennato replicate volte l'**acqua di ragia** ritengo non riuscirà discaro al mio lettore avere una esatta idea di essa; ed io ben volentieri mi presto a fornirgliela perchè anche questa servirà a dimostrargli quanto sia inesatta, anzi spesse volte irragionevole la nomenclatura del commercio per la massima parte delle sostanze che devono servire al ristauratore. Se verrà quel giorno, nel quale potrò occuparmi anche del pulimento e della parte artistica di quest'arte, vedrà il mio allievo quante stranezze, quanti

controsensi vi sieno nella loro usuale denominazione, e quanti sbagli commettonsi in causa di ciò, essendo assai di sovente il povero artista tratto in errore dalla falsità o stravaganza dei nomi. La qual cosa a me pare debba essere posta in luce onde illuminare la mente di chi deve valersene.

Alcuni, senza conoscerne il perchè, fanno distinzione fra l'**acqua di ragia** e lo **spirito di trementina.** Ma, in sostanza, che cosa sono essi? Nè **acqua,** nè **spirito,** bensì un olio etereo, ossia volatile, che emana dalle resine molli, dette comunemente ragie o trementine. Ed a questo proposito giova por mente a due cose, cioè: 1° che il nome di **trementina** o **terebintina** deriva dall'albero **Pistacia Terebiuthus,** che prospera nell'isola di Chio, e produce un ottima resina fluida, la quale fu forse la prima a essere generalmente adoperata fra noi, e per ciò dette il nome alle altre resine molli: 2° che spesso l'albero medesimo produce ora una resina alquanto compatta, detta ragia, ora una molle, che chiamano trementina, a seconda delle stagioni, per cui, abbenchè diverse in apparenza, sono eguali in sostanza.

Molte sono le piante che producono delle resine atte a cavarne l'olio etereo, ma la famiglia dei pini è quella che ne fornisce la maggior copia; e fra i varii pini quelli che ne tengono principalmente alimentato il commercio sono: il *pinux larix,* dal quale

scola quella conosciuta sotto il nome di trementina di Venezia — il *pinus abies*, che dà quella chiamata olio d'abezzo — il *pinus picea*, che rende quella detta trementina di Strasburgo — il *pinus marittima*, dal quale deriva quella chiamata di Bordeau — il *pinus germanica*, che fornisce quella che ci proviene dalla Sassonia — il *pinus balsamica* che produce quella detta del Canadà, ed altri che inutile sarebbe il qui nominare. Dai quali fatti risulta essere erronea la distinzione fra acqua di ragia e spirito di trementina. In fatti l'identico prodotto in Italia chiamasi acqua di ragia, ed in Francia essenza di terebintina.

Il modo poi di produrla è semplicissimo. Incominciasi dal purgare quelle resine facendole liquefare ad un mite calore, e passare attraverso ad uno strato di paglia. Poscia si pongono entro un gran lambicco di rame, cui si sottopone un fuoco moderato. Per la forza del calore la resina si fonde, e l'olio essenziale, che vi è contenuto, si volatilizza, e passando per il becco del lambicco, il quale viene mantenuto freddo, si ricondensa, scola, ed è raccolto in opportuni recipienti, e posto in vendita sotto il nome d'acqua di ragía. E la parte solida che rimane al fondo del lambicco, la quale, perdendo l'olio, s'indurì, è quella che in commercio chiamasi **colofonia**, e più volgarmente **pece greca.** Facile è dunque il comprendere non essere la qualità della resina che influisce

sulla bontà di quest'olio etereo bensì la diligenza nell'ottenerlo, poichè, qualora il fuoco sia troppo forte, le sostanze si alterano, e la eccessiva rapidità con la quale l'olio si separa, fa sì che una parte della sostanza solida sia asportata unitamente all'olio stesso, ed in esso nuovamente disciolta. Dal quale vizioso modo di operare derivano quelle acque di ragia tinte, non perfettamente limpide e poco scorrevoli, che spesso trovansi in commercio. Tuttavia, anche le migliori che si trovano vendibili contengono sempre una piccola parte di materia solida disciolta in esse, che le fa presto ingiallire e le rende viscose, per cui, onde averla pura ed atta al restauro ed alla fabbricazione delle vernici, è mestieri rettificarla, vale a dire, distillarla un'altra volta entro lambicco o storta di vetro. Anzi taluno vi aggiunge una porzione d'acqua distillata, la quale, rimanendo al fondo, giova a trattenere le parti solide frammiste all'olio.

FINE.

SPIEGAZIONE DELLE TAVOLE

—

Avvertenza.

Si previene che, a motivo della piccolezza del formato, non fu possibile mantenere le giuste proporzioni nel tracciamento delle figure, perchè alcune parti importanti sarebbero riuscite di tal piccolezza da non potersi comprendere. Si regoli dunque l'operatore.

T. I.

Fig. 1. *a.* Il pancone, contro il quale viene compressa la tavola.
» *b.* La tavola incurvata da raddrizzarsi.
» *c.* Le traverse che comprimon la tavola.
Fig. 2. *a.* Il pancone, visto di profilo.
» *b.* La tavola.
» *c.* Le traverse.
» *d.* Le morse di ferro per serrare.
Fig. 3. *a.* La tavola da appianarsi.
» *b.* Il pancone, contro il quale viene compressa.
» *c.* Le traverse poste per rinforzare il pancone.
» *d.* Le spranghe di ferro, entro le quali passan le viti.
» *e.* Forti uncini mobili, entro i quali passan le spranghe.
» *f.* Le viti comprimenti.
» *g.* I cuscinetti di legno a difesa della tavola.
Fig. 4. *a.* Le due tavole che si disgiunsero.

Fig. 4. *b.* Il canaletto formatosi con lo smussarne i labri.

Fig. 5. *a.* Le due tavole che si disgiunsero.

» *b.* Il regoletto di legno, col quale si riuniscono.

Fig. 6. *a.* Le due tavole state ricongiunte.

» *b.* Il regoletto triangolare che le ricongiunge.

» *c.* Le cambre a farfalla che ne impediscono il disgiungimento.

T. II.

Fig. 1. *a.* La tavola fessa.

» *b.* La fessura, stretta all'origine, larga alla fine.

» *c.* I canaletti cuneali.

» *d.* Gli strettoi.

» *e.* I cunei per istringere.

» *f.* Sottili liste di legno poste a difesa della tavola.

Fig. 2. *a.* Le traverse longitudinali.

» *b.* Le traverse trasversali.

» *c.* Le due tavole disgiunte.

» *d.* Il canaletto formatosi con lo smussarne i labbri.

» *e.* Le assicelle poste a difesa delle tavole.

» *f.* I cunei da battersi per mandare al loro posto le tavole.

» *g.* Gli altri cunei che obbligano le due tavole a combaciare.

Fig. 3. *a.* Le traverse longitudinali.

» *b.* I capi sporgenti delle traverse trasversali.

» *c.* Le due tavole che si voglion ricongiungere.

» *d.* Il canaletto formatosi con lo smussarne i labbri.

» *e* Le assicelle poste a difesa delle tavole.

Fig. 3.	*f.*	I cunei da battersi per mandare a posto le tavole.
»	*g.*	Gli altri cunei che obbligano le due tavole a combaciare.
»	*h.*	I pezzi del regoletto triangolare messi a luogo.
»	*i.*	Gli spazi che rimangono vuoti fra l'uno e l'altro pezzo del regoletto.

T. III.

Fig. 1.	*a.*	La tavola fessa.
»	*b.*	La fessura.
»	*c.*	I canaletti cuneali.
»	*d.*	Gli strettoi.
»	*e.*	I cunei per istringere.
»	*f.*	Le liste di legno poste a difesa della tavola.
»	*g.*	Cambre di ferro che ricingono i pezzi di legno mobili.
»	*h.*	Pezzi di legno mobili, contro i quali agiscono i cunei.
Fig. 2.	*a.*	Tavola debole da rinforzarsi.
»	*b.*	Cambre a farfalla poste per rinforzar la tavola.
Fig. 3.	*a.*	Fondo della tavola.
»	*b.*	I canaletti cuneali stati otturati.
»	*c.*	Le cambre a farfalla che impediscono un nuovo fendimento.
Fig. 4.	*a.*	La tavola dipinta.
»	*b.*	La nuova aggiunta.
Fig. 5.	*a.*	La tavola dipinta.
»	*b.*	La nuova aggiunta.

T. IV.

Fig. 1.	*a.*	La tavola dipinta.
»	*b.*	Le traverse introdottevi a coda di rondine.

Fig. 2. *a.* La tavola dipinta.
» *b.* Le traverse sovrappostevi.
» *c.* I cuscinetti, entro i quali scorrono le traverse.
Fig. 3. *a.* Le spranghe di ferro in vece delle traverse di legno.
» *b.* I fori bislunghi, entro i quali passano le viti mordenti.
Fig. 4. *a.* La tavola dipinta.
» *b.* La spranga di ferro che deve mantenerla dritta.
» *c.* Le cambre a sella, entro le quali scorre la spranga.
» *d.* Le viti mordenti che assicurano le cambre alla tavola.
Fig. 5. *a.* La tavola dipinta.
» *b.* La nuova aggiunta.
» *c.* Il punto di congiunzione.
» *d* La cambra a farfalla che la rinforza.
Fig. 6. *a.* La vecchia tela da levarsi.
» *b.* La prima fettuccia già iniziata.
» *c.* Il corrispondente pezzo di mestica rimasto scoperto.
Fig. 7. *a.* Il corpo principale del telaio.
» *b.* La sporgenza interna.
» *c.* Le traverse diagonali.
Fig. 8. *a.* Il pezzo sporgente, visto mediante sezione.
» *b.* Il corpo principale del telaio, egualmente.
» *c.* La tela tesa.

T. V.

Fig. 1. *a.* Metà, in lunghezza, di una delle due liste.
» *b.* Li dieci cavi, nei quali entra il dente delle traverse.

Fig. 1. c. Le traverse di lunghezza graduale.
» d. Il dente delle traverse.
» e. Sporgenza della traversa oltre il dente.
Fig. 2. a. Le linee diagonali.
» b. Il punto centrico, nel quale si intersecano.
» c. I punti egualmente distanti dal centro.
» d. Le linee, che, partendo dai quattro punti, formano il quadrato.
Fig. 3. a. Le liste forate del telaio.
» b. Le traverse, il di cui dente entra nei cavi delle liste.
Fig. 4. — Il macinatoio di legno per molar le mestiche.
Fig. 5. — La spatola per porre lo stucco nelle mancanze.

T. VI.

Fig. 1. a. Il ferro da stirare visto in piano.
» b. Il medesimo di profilo.
Fig. 2. a. Il piccolo ferro da stirare visto in piano.
» b. Il medesimo di profilo.
Fig. 3. a. Il manubrio della sega a pettine.
» b. La lista di legno mutabile a volontà.
» c. La sega d'acciaio.
Fig. 4. — Spazzolino di fil d'ottone per ripulire le raspe.
Fig. 5. — Spazzoletta di setole per distender la colla.
Fig. 6. a. La punta del trappano, mutabile a volontà.
» b. Il porta-trappano a molla con manico di legno.
» c. L'anello, facendo scorrere il quale si assicura il trappano.
Fig. 7. a. Il pressoio da foderatore.
» b. Il medesimo visto di profilo.
Fig. 8. — La paletta da foderatore.

Fig. 9,10,11.— Raspe di diverse grandezze e finezze per distrugger le tavole e le tele.

Fig. 12. — Piccola raspa a denti assai fini.

Fig. 13. — La stessa vista in profilo.

Fig. 14. *a.* La tanaglia dentata per tender le tele sui telai.

» *b.* L'anello scorsoio, che serve, dopo chiusa, a mantenerla tale.

Fig. 15. — Piallini di variata forma ed inclinazione del ferro

Fig. 16. *a.* Ferro per piallino coi denti larghi due millimetri, e gl' incavi uno.

» *b.* Simile coi denti larghi un millimetro e gli incavi due.

» *c.* Simile coi denti larghi un millimetro, e gli incavi mezzo millimetro.

Fig. 17. — Il coltello adunco per raffilare le tele dipinte.

Fig. 18. *a.* Il bistori curvo visto in piano.

» *b.* Il medesimo visto in coltelto, ossia di profilo.

—

INDICE

DELLE MATERIE CONTENUTE IN QUESTO VOLUME

CAPITOLO I.

DEL RISARCIMENTO.

CAPITOLO II.

DEL TRASPORTO DEI DIPINTI NON MURALI.

Del riattaccamento.

CAPITOLO III.

DEL TRASPORTO DEI DIPINTI DAL MURO.

Del distacco dei freschi.

Del riattaccamento dei freschi.

CAPITOLO IV.

DELLA FODERATURA.

RICETTARIO.

N. B.

Qui non sono registrati che gli errori principali e quelli che alterano, o rendono oscuro o dubbio il senso. Alla correzione di tutti gli altri, (sventuratamente non pochi), e specialmente di quelli che derivano da palesi scambi o spostamenti di lettere, ovvero da indebita o mancata duplicatura di esse, ci pensi il benigno lettore.

				Errori.	Correzioni.
Pag.	12	*Linea*	27	manopolio	monopolio
»	18	»	24	dal 1851 al 1856	dal 1861 al 1866
»	20	»	9	sette	nove
»	20	»	14	fino ed ora	fino ad ora
»	21	»	14	della Veneta	dalla veneta
»	57	»	17	a la durezza	o la durezza
»	69	»	21	reargire	reagire
»	69	»	22	staccane	staccarne
»	70	»	22	far procedere	far precedere
»	86	»	11	segnano	seguano
»	109	»	23	*Anecdotes*	*Anecdots*
»	111	»	20	Bortholet	Bartholet
»	155	»	20	ad una piccola	od una piccola
»	173	»	27	*amail*	*émail*
»	177	»	25	anche questo	anche in questo
»	191	»	4	tutte mancanze	tutte le mancanze
»	256	»	1	ridicolo farebbe	ridicolo sarebbe
»	276	»	6	tiene a mente	tieni a mente
»	276	»	9	la leggerenza	la leggerezza
»	364	»	16	febbricazione	fabbricazione
»	384	»	28	*pinux larix*	*pinus larix*

—

Tavola I.

F. 1.
a
c
b
c
b
c
b
c
a
F. 2.
c
b
a
d
d
F. 3.
f
f
f
f
d
d
e
e
g
g
g
g
a
a
b
c
F. 4.
a
b
a
F. 5.
a
b
a
F. 6.
c
a
c
a
c
b
b

Tavola II.

Tavola III.

Tavola IV.

F. 1.
b
b
a
F. 2.
c
b
c
c
b
c
a
F. 3.
b
a
b
a
c
F. 4.
d
b
d
a
F. 5.
d
a
c
b
F. 6.
c
b
a
F. 7.
a
c
c
b
b
a
a
c
c
F. 8.
a
b
c

Tavola V.

Tavola VI.

F. 1.
a
b
F. 2.
a
b
F. 3.
a
b
c
F. 4.
F. 5.
F. 6.
a
c
b
F. 7.
a
b
F. 8.
F. 9.
F. 10.
F. 11.
F. 12.
F. 13.
F. 14.
a
b
F. 15.
F. 15.
F. 15.
F. 16.
a
b
c
F. 17.
F. 18.
a
b

Prezzo L. 4.